UBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE

D'

HISTOIRE DU THÉATRE

1955

II

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR - PARIS

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR
Président d'Honneur : Jacques Roucné
Président Honoraire : Gustave Cohen
Président : Léon Chancerel
Vice-Président honoraire : Jean-Gabriel Prod'homme.
Vice-Présidents : Mme Madeleine Horn-Monval, Raymond Cogniat, Philippe Van Tieghem.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Gustave Fréjaville.
Trésorier adjoint : Georges Larché.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Dury, Béatrix Dussane, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Crailsy, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Robert Rey, Henri Rollan, Jacques Schérer, Pierre Sonrel, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(*Suite page 3 couverture.*)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
SEPTIÈME ANNÉE
II

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

SEPTIÈME ANNÉE

II

MCMLV

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Le drame liturgique médiéval à Saint-Martial de Limoges, par JACQUES CHAILLEY 127

L'établissement et la construction de l'Hôtel des Comédiens Français, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés (Ancienne Comédie) 1687-1690, par NICOLE BOURDEL 145

A propos d'un plan d'Opéra-Comique de Diderot, par JACQUES PROUST 173

COMMUNICATIONS

État des directeurs de troupes dramatiques qui ont donné des représentations sur le Théâtre de Moulins depuis 1830 jusqu'en 1852 inclusivement (Communiqué par M. l'archiviste en chef de l'Allier) 189

Liste des artistes en représentation dans les salons de l'Établissement Thermal de Vichy 191

Spectacles Forains en Languedoc vers 1725, par FRANÇOIS DE DAINVILLE 192

VIE DE LA SOCIÉTÉ

Assemblée Générale 194

Nos entretiens :
Louis Jouvet et "L'École des Femmes" 194

IN MEMORIAM

Fédor Kommissarjevsky, par NATHALIE ALEXÉEFF-DARSÈNE .. 197

Un grand historien du théâtre : Silvio d'Amico, par GUSTAVE COHEN et LÉON CHANCEREL 200

Pierre Loewel, par ANDRÉ BOLL 202

Permanence parisienne des grands noms du Théâtre, par LÉON CHANCEREL 202

LIVRES ET REVUES

BRÉSIL : *Ibat(boletim)* (Georges Raeders)..... 204

FRANCE : Jacques Audiberti : *Molière* (Pierre Mélèse). Paul Gazagne *Marivaux par lui-même.* Pierre Fresnay : *Je suis comédien.* Jeanne Laurent : *La République et les Beaux-Arts.* Elsa Triolet : *L'histoire d'Anton Tchéckhov.* Dussane : *Premiers pas dans le Temple.* Jacques Cofeau : *Notes sur le métier ds comédien* (Léon Chancerel). Jean-Jacques Bernard : *Mon père, Tristan Bernard* (Paul Blanchart). Michel Borwiez : *Écrits des condamnés à mort, sous l'occupation allemande* 1939-1945 (O. W.). François Nourissier : *Lorca.* (Josep Palau). Arthur Adamov : *Strindberg* (Maurice Gravier)..... 204

GRANDE-BRETAGNE : Raymond Mander et Joe Mitchenson : *Theatrical Companion to Shaw.* Robert Speaight : *William Poel and the elizabethan revival* (R.-M. M.). Peter Goffin : *The art and science of stage management* (R.-M. M.). Richard Southern : *The Open-Stage and the Modern Theatre in Research, in Practice* (Hélène Leclerc)..... 213

ITALIE : Jannacco : *Studi sulle tragedie d'Alfieri* (Enzo Créa)..... 219

JAPON : *Bibliographie du théâtre japonais, Mibu Kyogen* (O. W.)..... 219

MUSIQUE ET DANSE : Enesco : *Souvenirs.* Claude Rostand : *Brahms* (Anré Boll). *Ballet in Deutschland.* André Scheikévitch : *Olga Spessivtseva* (P. Michaut)..... 220

BIBLIOGRAPHIE nos 600 à 1200 (R.-M. Moudouès)..... 222

LE DRAME LITURGIQUE MÉDIÉVAL
A SAINT-MARTIAL DE LIMOGES

L'ancienne abbaye Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui rasée, et qui fut du xe au xiiie S. l'un des centres les plus importants de la lyrique latine paraliturgique, est souvent citée comme l'une des métropoles du drame liturgique médiéval.

Cette opinion repose exclusivement sur la célébrité justifiée du manuscrit lat. 1139 de la Bibliothèque Nationale, qui contient plusieurs de ces drames, dont le fameux *Sponsus,* dramatisation chantée de la parabole des Vierges Sages et des Vierges Folles. Or ce *Sponsus* est une pièce capitale de l'histoire du théâtre par le fait que, pour la première fois, on y voit apparaître la langue vulgaire à côté du latin.

Que faut-il penser de cette opinion, et d'autre part quelle est la nature exacte des drames de ce manuscrit? C'est ce que nous nous proposons d'étudier ici.

*
**

D'après les témoignages ultérieurs, le cadre de Saint-Martial de Limoges était propice au drame liturgique; une confrérie du S. Sépulcre existait depuis le xiie S. à Saint-Martial (1) et eût pu s'intéresser au drame des *Trois Maries;* un jeu des *Miracles de Saint-Martial* a été joué la veille de l'Ascension 1298 puis en 1302 dans le cimetière de Saint-Martial, près d'une croix de pierre, par les bourgeois de Cahors (2). Les actes capitulaires de Saint-Martial au xvie S., copiés par l'abbé Legros d'après un manuscrit du séminaire de Limoges, portent mention de divers mystères : *Job, Joseph en Egypte, l'Enfant prodigue, Mystère de la*

(2) DUPLES-AGIER, p. 137; GUIBERT,*coutumes singulières* ... p. 2; *Anciennes con-* est désignée au xive S. comme *confratria monumenti monasterii S. Martialis* dans le testament de Chalais (*ibid.* p. 13).

(2) DUPL.AG. p. 137; GUIBERT, *Coutumes singulières* ... p. 2; *Anciennes confréries* ... p. 19.

Passion (3). En 1850 fut joué pour la dernière fois devant la cathédrale de Limoges un mystère populaire de Ste Félicité dont le texte non écrit était transmis oralement par tradition dans les confréries (4); récente aussi la disparition du jeu de Ste Valérie, de même que des scènes de la Passion, jouées par des enfants au milieu des processions, la foule huant Judas ou l'effigie du consul Gautier Pradeau, qui complota en 1426 contre les franchises de la ville (5). Il en était de même à Saint-Léonard, et en 1827 ces coutumes motivèrent encore une interdiction de Mgr Tournefort, évêque de Limoges (6). Tous les sept ans avait lieu jusqu'à ces dernières années une procession solennelle costumée aux fêtes de l'ostension de la châsse de S. Martial : on y voyait le petit S. Jean avec son mouton, Ste Madeleine, les cheveux sur les épaules, S. Martial mitré, crosse en mains, Ste Véronique présentant au peuple la sanglante effigie (7).

Au XVIIe et au XVIIIe S., de telles processions étaient fréquentes : les confréries y fournissaient les figurants costumés, comme celle du T. S. Sacrement au Vigen en 1783 ou celle de Saint Antoine à Ambazac en 1624-1626, où figuraient un 1er danseur, un 1er tireur de bagues, le Fou du roi, le Taste-Vin, Faire-à-sa-guise, etc. ; il en était de même dans la Creuse (8). On rapporte aussi les mystères qui furent joués à Limoges en 1521 sur la place de Dessous-les-Arbres, près de la basilique du monastère Saint-Martial (9). Des danses dans le chœur de Saint-Léonard étaient pratiquées au XIIIe siècle, et le couplet qu'on y chantait est demeuré fameux :

Saint Marçau, prega per nos
Et nos espringaram per vos (10).

Mais de tout ceci, rien ne transparaît dans les messages anciens de l'abbaye Saint-Martial, où aucun témoignage pouvant se rattacher au drame liturgique n'est décelable en dehors de notre manuscrit de la fin du XIe siècle.

Toutefois, les textes qui eussent pu y pousser ne faisaient pas défaut. Sans parler même du célèbre *Quem queritis*, les tropes martialiens sont riches en dialogues; le trope d'introduction à la fête de Saint-Pierre aux Liens, *Petro ad ostium*

(3) GUIBERT, *Coutumes singulières* ... p. 2.
(4) *Ibid.* pp. 9-10.
(5) *Ibid.* p. 3.
(6) *Ibid.* p. 19-20.
(7) *Ibid.* p. 2; nous possédons par l'obligeance de M. Martial Tricaud, juge d'instruction à Vendôme, une photographie de l'une de ces processions.
(8) *Ibid.* p. 8. On retrouve dans ces noms l'onomastique des *moralités* du XVe S.
(9) Bull. de la Société Archéologique du Limousin. I pp. 55-56.
(10) Saint Martial, priez pour nous et nous danserons pour vous. GUIBERT, *Coutumes sing.*, p. 8.

pulsanti, est souligné dans H (ms. lat. 1118) f° 72' (11), de la mention RPD. (*respondeat*) au milieu du dialogue; le récit du *Mandatum, Surgit Jesus a cena,* est distribué, dans F (lat. 903) f° 72', de façon inattendue, *duo induti in medio* étant chargés de la partie récitante, tandis que les répliques du Christ sont chantées par le chœur. Une séquence telle que *Dic nobis quibus e terris* (*quibus etheris* dans certains mss.), comporte les mêmes ressources de dialogue que le *Victimae paschali laudes* de Wipo, qui ne fut adopté que très tardivement, mais elles ne semblent pas avoir été exploitées comme celles du chapelain germanique.

*
**

Le ms. 1139 est donc le seul témoin du drame liturgique dans le répertoire attribué à Saint-Martial de Limoges.

Cette attribution elle-même est-elle correcte? Elle repose uniquement sur le fait que le ms. provient effectivement de la bibliothèque de l'abbaye. Il y figurait déjà au XIIIe S. Une annotation inédite contemporaine, qui figure en bas du premier folio, atteste qu'il y fut relié en 1245. Mais y a-t-il été rédigé, ou du moins lui était-il destiné?

Ce manuscrit, on le sait, est une reliure composite de cahiers d'époques différentes. Nous n'examinerons donc que la partie qui nous intéresse, la plus ancienne (folios 32-118), contemporaine de la 1re croisade (1096-1099). Or cette partie a bien été écrite par un scribe de la région, mais *elle n'a pas été rédigée à l'usage de Saint-Martial.* En outre, le *Sponsus* y est une copie de seconde main, et les particularités dialectales font présumer que l'original devait provenir d'une tout autre région, sans doute d'un pays de langue d'oïl, au nord de la Loire. Le 1er et le 3e points résultent de l'étude philologique récemment publiée par L.-P. Thomas (12), qui va jusqu'à préciser au centimètre la région d'origine du scribe en la situant dans le Nontronais, à la limite du Périgord et du Limousin. Le second découle de l'examen de la partie liturgique du ms., dont les séquences ne possèdent aucune des caractéristiques propres à l'abbaye (13).

(11) Les sigles de ms. sont ceux de notre ouvrage *L'Ecole musicale de Saint Martial* de Limoges (sous presse) : B = 1240 - C = 1120 - D = 1121 - E = 1084 - F = 903 - H = 1118 - G = 909 - K = 887; tous ces mss. sont des mss. lat. de la Bibli. Nat.

(12) *Le Sponsus,* P.U.F., 1951, 242 pp. - A compléter par notre compte rendu critique détaillé dans la Revue Belge de Musicologie VI (1952), pp. 153-159.

(13) Cf. J. CHAILLEY, *L'Ecole musicale de S. Martial de Limoges,* (sous presse). Deux exemples caractéristiques : une prose de S. Martial *Valde lumen,* qualifie le saint de *presul* hors du monastère, de *patronus* au monastère : or c'est la version *presul* qui est adoptée. Une autre prose, *O alma major,* contient habituellement le nom du patron, variable d'un ms. à l'autre; les mss. destinés à S. Martial précisent *Marcialis;* le nôtre a laissé le nom en blanc. Le choix du répertoire des séquences et des tropes confirme notre conclusion.

Ce n'est donc qu'avec de sérieuses réserves que l'on doit parler des « drames liturgiques de Saint-Martial de Limoges ». Tout ce que l'on peut dire, c'est que leur unique ms., rédigé entre 1096 et 1099 par un scribe de la région pour une abbaye clunisienne indéterminée — certainement pas pour Saint-Martial expressément — figurait au XIIIe S. dans la bibliothèque de l'abbaye; à ce moment, le répertoire non liturgique, vieux de 150 ans au moins, pouvait être considéré comme périmé : à peine savait-on encore en lire les neumes.

*
**

Ceci posé, examinons les drames liturgiques de ce répertoire.

Le ms. contient, outre le *Sponsus* :

— un fragment des *Saints Innocents,* avec son introduction liturgique, f° 32.

— un petit drame très réduit des *Trois Maries,* f° 53.

— un drame des *Prophètes du Christ,* f° 55'.

En outre, presque tous les tropaires contiennent, à la place d'honneur, le *Quem queritis* pascal, avec ses diverses adaptations de Noël, Ascension et S. Jean-Baptiste, intimement lié, on le sait, à l'histoire du drame liturgique, et qui, comme tel, doit être étudié ici.

I. — *Le trope Quem queritis.*

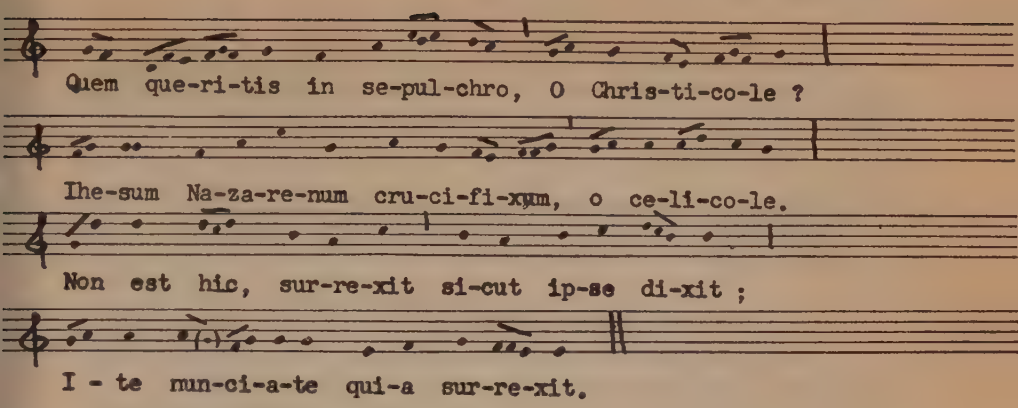
La première apparition du dialogue entre l'Ange et les Saintes Femmes dont les historiens du théâtre font la cellule originale de la naissance du drame moderne se trouve déjà dans l'un des plus anciens tropaires de S. Martial, le ms. B (lat. 1240) f° 30', au début de la partie archaïque de ce ms., datant de 933-936. Il se présente comme suit, avec musique :

Tropum in Pasche : — Psallite regi magno, devieto mortis imperio. Quem queritis in sepulchro, o Christicole ?

— R. : Jhesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

— R. : Non est hic, surrexit, sicut ipse dixit; ite, nunciate quia surrexit.

La mélodie, écrite en neumes sans lignes, serait peu lisible sans le secours de ms. ultérieurs; grâce à l'aide de ceux-ci, on peut la transcrire ainsi :



C'est donc un trope d'introduction, de dimensions modestes comme tous les tropes martialiens primitifs — ce qui les oppose à la majorité des tropes sangalliens; sa seule singularité réside dans l'alternance du dialogue, marqué par la rubrique *R(esponsio)*. Le dialogue lui-même est précédé d'un préambule invitatoire.

Quelque 50 ans plus tard, dans C (ms. 1120) f° 20' et D (ms. 1121) f° 11', la partie introductrice au dialogue a disparu, mais après celui-ci s'est glissée une assez longue transition formant à la fois explication du dialogue et invitatoire au *Resurrexi* officiel de l'introït; le dialogue lui-même s'est légèrement modifié :

De Pascha Domini : Quem queritis in sepulchro, o Xristicole ?

— Jhesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

— Non est hic, surrexit sicut predixerat. Ite, nunciate quia surrexit, alleluia.

Ad sepulchrum residens Angelus nunciat resurrexisse Christum.

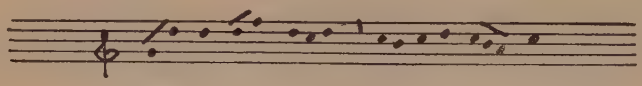
En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad patrem taliter inquiens : *Resurrexi* etc.

Tel est le texte qui, à quelques variantes près, sera désormais conservé jusqu'au XIIIe S. (14), sauf dans H (ms. 1118) qui rétablit une introduction, mais différente, empruntant le 1er verset du *Hora est psallite* (15) que B attribuait à S. Martial

(14) Où il sera à nouveau amplifié : *Ite, nunciate discipulis ejus quia precedet vos in Galileam, alleluia* (ms. 734 f° 106').

(15) *Hora est psallitae, jubet domnus canere, eia, dicentes : QUEM QUERITIS ... - Dicentes* est ici une addition.

et que F placera à la Pentecôte. La courbe de la réponse de l'Ange s'est modifiée avec le texte, accentuant la montée triomphante de la mélodie et acquérant l'aspect qui lui restera désormais (sauf variantes de détail) :



Non est hic sur-re-xit si-cut predi-xe-rat, etc,

Où ce texte célèbre a-t-il pris naissance? De l'examen de l'apparat critique donné par les *Analecta Hymnica* (47, pp. 8-9) et des descriptions de Young (p. 210), il ressort que c'est le seul trope que Saint-Gall et Saint-Martial possèdent en commun au xe S. (ms. 484 de S. Gall), mais aussi que B est seul à le posséder la version primitive. L'antériorité semble donc appartenir à S. Martial comme Blume dès 1906 paraissait porté à le croire (16), d'autant plus que les mots *Christicole, celicole,* peu usuels, sont par contre fréquents dans les tropes martialiens, de même que d'autres forgés de la même façon :

— Ecce Christicole psallentes carmina laudum (D f° 40)

— ... per quam Christicole triumphantes supera scandunt (D f° 18)

— Christicole laudum modulos nunc pangite Christo (trope à S. Aredius, F f° 159)

— Omnes Christicole laudes Deo canite (E f° 131')

— O quam preciosa est celicolarum legio (E f° 124')

— Dulciter agnicole festivum ducite pascha (E f° 131')

On trouve aussi *paradisicole* dans un trope à S. Martin, G f° 56'.

Que l'échange des répliques ait donné lieu à une alternance chorale, cela est attesté par le R. de B2 et l'équivalent *Rpd.* (*Respondeat*) de H, f° 40' (17) ; les autres mss. n'en font pas mention, et aucun d'eux n'indique de coutume spéciale qui puisse faire penser à un embryon de mise en scène. Au contraire le commentaire explicatif qui suit est peu compatible avec une représentation, même sommaire, par personnages. La version de K est plus nette encore (f° 19) :

(16) « Ob sein Ursprung in St. Gallen oder *vielmehr* in S. Martia zu suchen ist, läss sich schwer entscheiden » (Cl. BLUME, A.H. 49, p. 10).

(17) Entre qui s'échangeaient ces répliques? Les mss. ne nous le disent pas, bien que K. Young précise (p. 210) entre la *Schola* et le *Cantor*.

Quem queritis ... Ite, nunciate in Galileam *dicentes :*
Alleluia.
Ad sepulchrum residens Angelus ... etc.

Le préambule du ms. H (*Hora est, psallite*) s'est conservé en Catalogne au XIIIe S. dans la coutume de Vic, suivie au XIVe par celle de Girona, en se mélangeant avec la version dont témoigne le 1139 (*Ubi est Christus?*). Le dialogue solennel, où la représentation figurative reste toute symbolique, est décrit comme suit par la « consueta » de Vic, reproduite par Anglès (18) :

> Après l'aspersion de l'eau bénite, on fait la procession. Après celle-ci, l'évêque va avec ses assistants vers l'autel Ste Marie Madeleine, s'y assied et revêt la chasuble; il doit y avoir avec lui 12 prêtres et 6 diacres habillés. Avant qu'il ne quitte ce lieu, un diacre tenant la crosse dit à haute vois : *Hora est, psallite, jubet dompnus psallere, eia* (19). Et dans le chœur sont 6 clercs en chapes de soie qui se tiennent deux près de l'autel et les deux autres (*sic*) devant l'autel, qui disent : *Ubi est Christus meus Dominus?* Ceux qui sont près de l'autel : *Quem queritis in sepulchro,* etc. ... Les autres disent *Jesum Nazarenum;* et ceux qui sont près de l'autel soulèvent le voile de l'autel en disant : *Non est hic, surrexit;* les autres doivent alors retourner dans le chœur en chantant : *Alleluia, Ad sepulchrum residet Angelus, nuntiat resurrexisse Christum. En ecce completum est.* Et dans le chœur, on chante à l'octave (20) *Gloria Patri,* et on dit la Messe solennellement. »

On sait que la véritable interprétation figurative du *Quem queritis* est, à l'origine, celle attestée, au Xe S., par la *Regularis Concordia* rédigée à l'intention des moines anglais, et que ce texte s'appuie sur l'exemple des moines de Fleury et de Gand. L'auteur de la *Concordia* a été discuté; les uns l'attribuent à Saint Dunstan de Cantorbéry (c'est sous ce nom que Migne l'a éditée, P.L. t. 137), les autres à Saint Ethelwold; au témoignage d'Aelfric, elle a été rédigée par Saint Ethelwold « et ses compagnons évêques » (21). D'après l'étude liturgique que dom Symons a faite de l'ensemble de ce texte, il résulte que

---

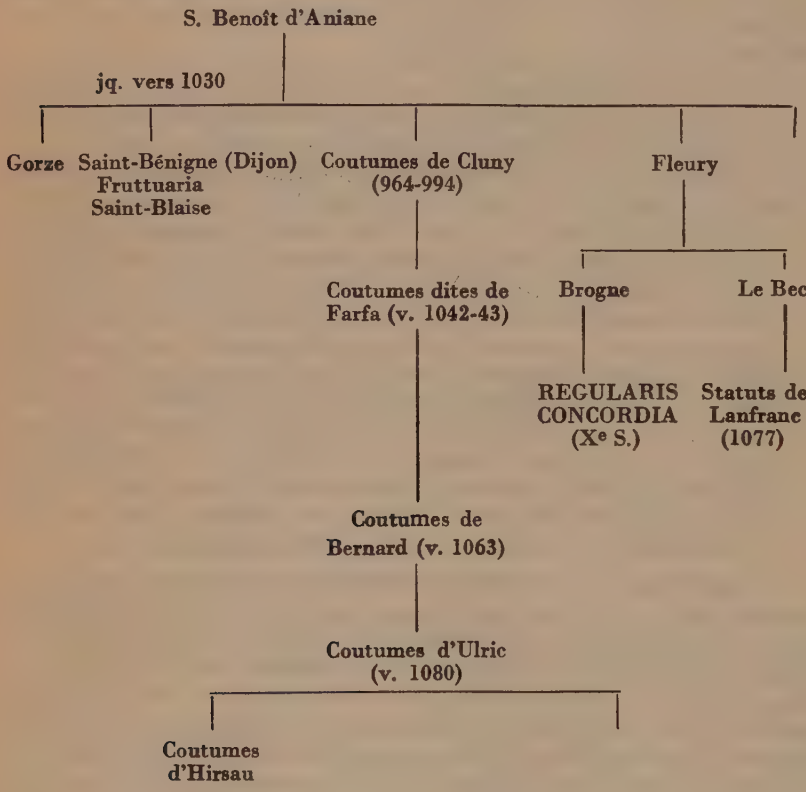
(18) *Mus. a Catal.*, p. 273 (texte latin).

(19) On notera que ce texte ne conserve pas le *dicentes* anti-dramatique ajouté par H.

(20) Anglès relève l'expression « à l'octave » (*ad diapasson*) en se demandant si le chœur chantait le *Gloria* à l'octave des clercs ou bien si le sens est « à plusieurs voix ». Mais cela ne peut-il simplement signifier une différence de tessiture? Ce qui serait bien dans la tradition des *lectiones* de la Passion respectée par tous les musiciens de Passions, Bach inclus.

(21) Dom Th. SYMONS, *Sources of the Regularis Concordia*, Dowside Review, LXIX, 1941, pp. 14-36, 143-170, 264-289. Nous remercions Mlle Solange Corbin, à qui nous devons d'avoir pu nous procurer cet article difficilement accessible.

les moines de Fleury et de Gand avaient hérité de deux traditions bénédictines différentes : l'une introduite à Fleury par Odon de Cluny, l'autre à Gand par Gérard de Brogne; mais toutes deux provenaient d'une source commune, celle de Benoît d'Aniane : Fleury par Baume et Cluny, Gand par Saint Denis de Paris. Guy de Valous donne de son côté la filiation suivante :



et commente : « Les coutumes de Fleury, Gorze, Toul, Brogne et Gand, contemporaines de l'époque où Cluny organisait les siennes de même que le texte connu sous le nom de *Regularis Concordia Angliæ* ... ne sont pas ... d'influence clunisienne. Seul un fond commun fait qu'elles offrent de multiples points de rapprochements (22). »

Or l'abbaye Saint-Martial, passée en 1063 sous la dépen-

(22) *Le monachisme clunisien*, p. 21.

dance relative de Cluny, s'était rattachée peu après aux coutumes d'Ulric; celles-ci font mention à plusieurs reprises d'usages extra-liturgiques pour la semaine de Pâques, mais restent volontairement dans le vague :

« Point n'est besoin de réentendre comment se célèbre la messe du saint jour, si tu te rappelles bien ce qui a été dit de la diversité des solennités. Voici pourtant ce que je n'ai pas dit : on chante trois fois l'introït, parce qu'il a deux versets; il y a de chaque côté deux paires de chanteurs, davantage si l'on veut, qui se tiennent là pour chanter la prose; le chœur leur répond *per neumas* (23). A l'Agnus Dei on ajoute des tropes et la communion est répétée après son verset. » (24)

Semaine de Pâques :

« La grand messe est dite généralement trois jours en chapes, et après l'alleluia on chante je ne sais quels neumes gallicans. Les autres trois jours, comme tous les dimanches ». (25)

Le Vendredi-Saint, après Vêpres, les gardiens de l'église (*custodes ecclesie*) lavent l'autel avec des éponges imbibées d'eau puis de vin.

« — L'autel principal était-il nu quand on donnait la communion?

— Pas du tout; il avait entre temps été couvert d'un linge.

— A cet endroit de la Passion : « *Diviserunt sibi vestimenta mea* », n'avez-vous pas une sorte de représentation? (*simulaturne aliquo modo a vobis?*)

— Certainement si, par le moyen de deux linges (*panniculis*) posés sur l'autel, qui sont tirés en même temps de chaque côté par deux frères. Mais, pour avouer la vérité, c'est exprès que je n'en ai pas parlé, car, bien qu'il n'y ait à cela nul mal, cela n'est guère conforme au conseil de l'Apôtre de marcher guidés par la foi et non par l'apparence (II, Corinth. V). » (26)

On retrouve là, sur un autre texte, l'esprit de la rubrique de Vic citée plus haut, mais pas plus que dans celle-ci il n'y a représentation individuelle de personnages. Le ms. F de Saint Yrieix, qui décrit soigneusement en rubriques (f° 59' sqq.) la bénédiction des Rameaux, les détails du *Mandatum*, de l'Adoration de la Croix et de la bénédiction du Feu nouveau, se contente, f° 76' de la rubrique courante : *In die Resur-*

(23) Ce sont les « mélismes séquentiels » que nous étudions dans notre ouvrage cité, livre III.

(24) P.L. t. 149, col. 665 AB.

(25) *Ibid* col. 666 A.

(26) *Ibid.* col. 662 D - 663.

rectionis Domini : Resurrexi. Et f° 147' : *Incipiunt tropi de Nativitate Domini : Quem queritis in presepe.* Le *Quem queritis* pascal n'y figure même pas. Bien que copié presque toujours en premier, avec une grande initiale honorifique, celui-ci n'est apparemment que l'un des nombreux tropes (7 dans C) de l'introït de la fête. Comme il est bien évident qu'on ne pouvait chanter 7 tropes pour un même introït revenant une fois par an, on en vient à se demander (la question est d'ordre général) si ces recueils n'étaient pas une réunion arbitraire de pièces jugées intéressantes dans l'abstrait et dont un faible pourcentage seulement avait chance d'être une année ou l'autre choisi et chanté, — ainsi de nos jours on voit des recueils comprenant une centaine de cantiques à l'intention de communautés qui en utilisent au plus une dizaine.

Le *Quem queritis* pascal a suscité, on le sait, des imitations. Celles-ci figurent également dans le répertoire martialien, mais leur essence est très différente. Tandis que le *Quem queritis in presepe* de Noël est un décalque quasi littéral, utilisant la même mélodie amplifiée (*Adest hic* pour *Non est hic,* etc.), et du reste fort adroitement adapté, les deux tropes de l'Ascension et de Saint Jean-Baptiste sont des compositions assez maladroites, où le dialogue ne se justifie guère, et qui n'utilisent musicalement, de la mélodie originale, que de brèves cellules bifurquant aussitôt. Le *Quem creditis super astra ascendisse* de l'Ascension pousse même la négligence, dans ses versions les plus anciennes, jusqu'à traduire *ascendisse* par un mouvement descendant de la mélodie! (D f° 21') (27).

Au reste, ce ne sont pas là les seules imitations : le texte, condensé, est transféré le lundi de Pâques dans un trope d'offertoire (H f° 52') avec une musique différente; on retrouve des allusions au dialogue dans le trope dialogué de l'Epiphanie de Nevers (28), etc.

Résumons : le *Quem Queritis,* trope dialogué d'introduction à l'introït de la messe de Pâques, commun aux répertoires de St-Martial et de St-Gall, est probablement né à St-Martial, au début du xe S. et y a joui d'une grande vogue. Mais, en tant que noyau de drame liturgique, transféré dans ce but avant le *Te Deum* de Matines, il n'a laissé aucune trace dans cette abbaye.

On ne peut en effet considérer comme telle la présence dans le ms. 1139 du petit drame rubriqué *Hoc est de mulieribus* que nous allons maintenant examiner.

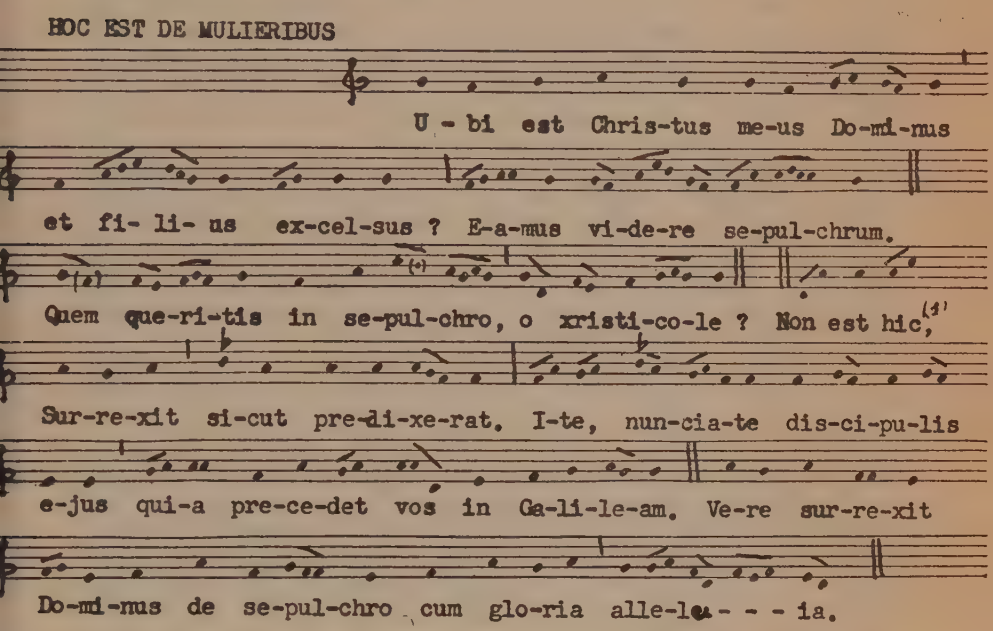
---

(27) Faute d'une diastématie assez claire, nous ne nous risquerons pas à en proposer une traduction. Notons que les versions plus récentes (F f° 154', etc.) rectifient l'inadvertance en renversant le mouvement. Cf. ANGLES, *Mus. a Cat.,* 247.

II. — *Le « De mulieribus » du ms.* 1139.

Est-ce l'un de ces remaniements que nous offre, à la fin du XIe S., le ms. 1139, ou bien représente-t-il une traduction différente?

En voici le texte intégral :



La demande *Ubi est* n'appartient ni au trope ni à son développement dramatique de la *Regularis concordia*. En revanche, nous la trouvons dans la coutume de Vic-Girona déjà citée, et aussi dans la coutume d'Urgell conservée au XVe S. et dont voici la description, citée par Anglès (30) :

« Noter que, tandis que l'on dit le 3e répons, le sous-chantre doit avoir 3 enfants qu'il doit faire préparer près de l'autel S. Odon comme il sera dit plus loin. Qu'il y ait également 4 clercs qui se tiennent sur le pavé de l'autel, deux à droite et deux à gauche. Et qu'ils disent deux à deux *Adam novus omnis*. Le préchantre ou le sous-chantre appellent les trois Maries en disant : *Venite,* la première fois à voix haute, la

(28) B.N. n. acq. ms. 1235; texte *ap* A.H. 49, 12.

(29) On doit supposer une omission du scribe pour la réplique « Jesum Nazarenum ». L'initiale de *Non*, la reprise mélodique et l'analogie de la coutume d'Urgell empêchant de lier les répliques en faisant de *Quem queritis* le sujet de *non est hic.*

(30) *Mus. a Catal.*, p. 274.

seconde plus haute, la troisième très haute. Les enfants ont le visage couvert de voiles très fins; l'un d'eux porte une chape rouge selon que le vicaire de S. Odon aura voulu la lui confier; un autre porte une cassette avec une chandelle allumée que doit lui donner le premier portier. Et quand le sous-chantre les appelle, qu'ils se tiennent devant l'entrée du chœur; qu'au premier appel ils s'avancent jusqu'à la première marche de l'entrée du chœur, au second jusqu'au pupitre du chœur, et au troisième, quand on dit *Nolite timere vos,* les enfants disent à voix moyenne *Ubi est Christus,* comme il est noté. Et aussitôt qu'il y ait deux enfants derrière l'autel Ste Marie et qu'ils disent *Quem queritis* avec sa mélodie. Les enfants qui font les Maries s'approchent devant la porte de la grille et s'y tenant ils chantent *Jhesum Nazareum.* Ceci terminé, les enfants derrière l'autel, qui font les anges, chantent comme il est noté : *Non est hic,* etc., et alors les Maries accèdent au pavé de l'autel et tournant leurs visages vers eux disent *Alleluia, Resurrexit,* etc. Ceci terminé, les enfants qui font les anges disent à haute voix : *Te Deum laudamus,* on répond dans le chœur, et cela s'achève ainsi. »

On peut supposer que le petit dialogue du 1139 se réfère à une mise en scène du même ordre. Mais cette dernière se tient à la fin de Matines (ainsi que l'attestent le répons et le *Te Deum*) alors que les *Quem queritis* des autres ms. martialiens sont des tropes d'introduction avant l'introït de la messe.

Contrairement aux tropes véritablement martialiens, cette pièce n'appartient donc pas à la première période de l'histoire du *Quem queritis,* celle où il était effectivement un trope d'introït, chanté sans mise en scène avant la messe de Pâques, mais à la seconde période, celle où, détaché de l'introït, et perdant son caractère de trope d'introduction, il fut transporté à la fin de l'office de nuit et doté des premiers éléments dramatiques. La similitude mélodique, plus encore que celle des paroles, atteste la filiation, le mode d'emploi n'en est pas moins entièrement différent.

C'est là le seul « drame liturgique » pascal — si l'on peut lui donner ce nom ambitieux — du répertoire martialien, compte tenu des réserves de localisation que ce terme soulève. Si Saint Martial peut être envisagé comme le créateur du trope liturgique *Quem queritis,* on ne peut lui étendre en rien cette attribution en ce qui concerne son utilisation dramatique.

III. — *Lamentation de Rachel* (31).

Si nous devons recourir aux hypothèses pour les circonstances d'exécution du Sponsus, le ms. est au contraire expli-

(31) Pour une étude plus détaillée, v. la plaquette de K. Young, *Ordo Rachelis,*

cite sur celles du petit drame des Innocents par lequel il s'ouvre f° 32.

Il débute en effet par le *Domine labia mea* inaugural de Matines, suivi d'un trope introductif de *Deus in adjutorium, De supernis affero nuntium,* imité de Fulbert, puis par un trope de substitution tenant lieu dudit *Deus in adjutorium :* vient ensuite le répons liturgique *Sub altare audivi voccs occisorum dicentium :* etc. que suit la rubrique *Lamentatio Rachel,* en 18 vers hexasyll. αβ αβ αβ ... largement mélismatiques. L'ange répond sur une autre mélodie, plus simple et syllabique, groupée en deux strophes ααα R (32), que clôt un refrain aux larges vocalises jubilatoires : *Ergo gaude* (33). Après quoi sans doute, l'office continuait.

C'est donc une intercalation dialoguée dans l'office tropé des Matines des SS. Innocents, toujours dans le cycle de Noël, et un commentaire lyrique libre du répons de Matines *Sub altare.* Elle est musicalement fort belle et s'inscrit avec le *Sponsus* comme le plus beau joyau de ce riche manuscrit. Mais donnait-elle lieu à une mise en scène plus ou moins réaliste? Cela est possible; mais rien ne nous permet de l'affirmer (34).

IV. — *Le drame des Prophètes.*

Nous n'entreprendrons point ici une étude d'ensemble qui a été souvent faite par les historiens littéraires, et nous nous contenterons de souligner la structure musicale.

La pièce entière est bâtie sur le principe de la *lectio* encadrant des citations étrangères au schéma psalmodique — notamment celle du *Versus Sybille,* dont le drame des Prophètes, on le sait, peut être considéré comme le développement (35).

Une première cellule A rappelle étrangement la mélodie initiale du *Sponsus.* Le prologue tout entier en est l'exposition, en trois couplets semblables et réguliers :

---

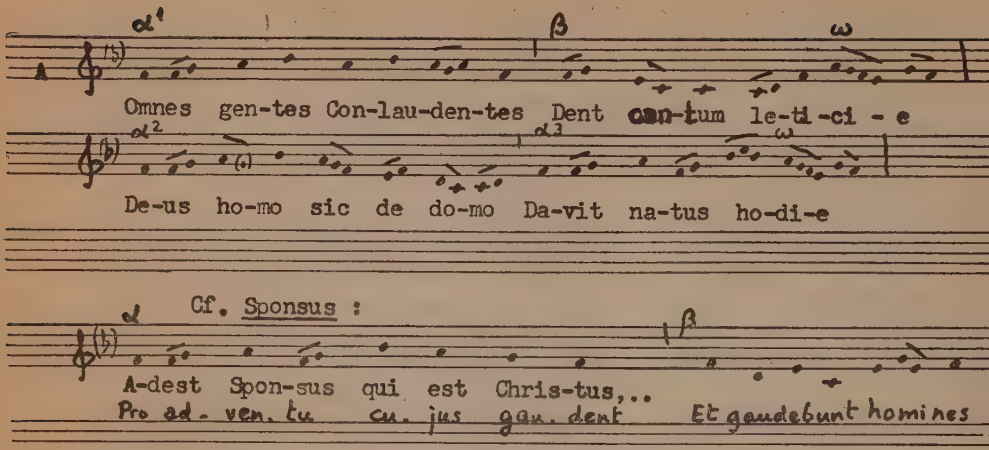
public. de l'University of Wisconsin Studies, Madison 1919, qui lui attribue une origine germanique.

(32) Il manque manifestement le second vers de la 2e strophe.

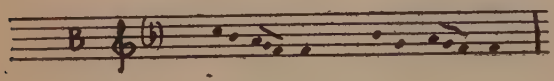
(33) Musique publiée par LUDWIG, *Adl. Hb.,* p. 169, avec une mensuration modale sur laquelle nous avons exprimé nos doutes. Cf. VERRIER, *Le vers français,* II, p. 306, note.

(34) La coutume de Vic déjà citée fait mention de ce répons, mais de façon fort simple : « Primum R. *Sub altari* dicitur a duobus pueris qui dixerunt invitatorium » (ANGLÈS, *Mus. a Catal.,* 286). La lamentation de Rachel ne s'y est pas conservée.

(35) S'il était besoin d'une confirmation, le texte lui-même nous la donnerait : Deus homo - Fit de domo - David natus HODIE, y est-il dit. Le drame était donc joué à Noël, c'est-à-dire le jour même où les *Versus Sybille* figuraient à l'office comme leçon de matines (plus précisément à l'office de vigile).

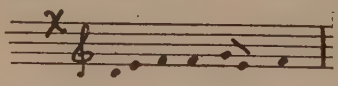


Chaque appel de prophètes contient ensuite une invitation suivie du témoignage demandé. Ce sont des développements libres de *lectio* sur les cellules du prologue, sauf citations centonisées. Mais le premier témoin, Israël, introduit une variante de la formule d'intonation qui sera utilisée par la suite :

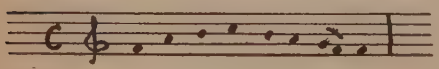


Sa-lu-ta-re De-i ver-bum.

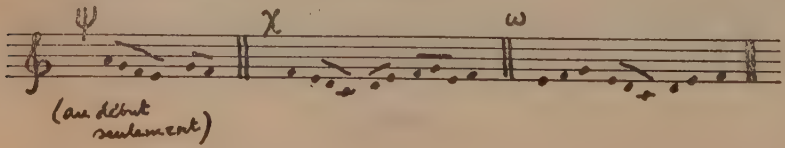
Le second, Moyse, introduit une nouvelle formule conclusive, voisine de celle du *Sponsus :*



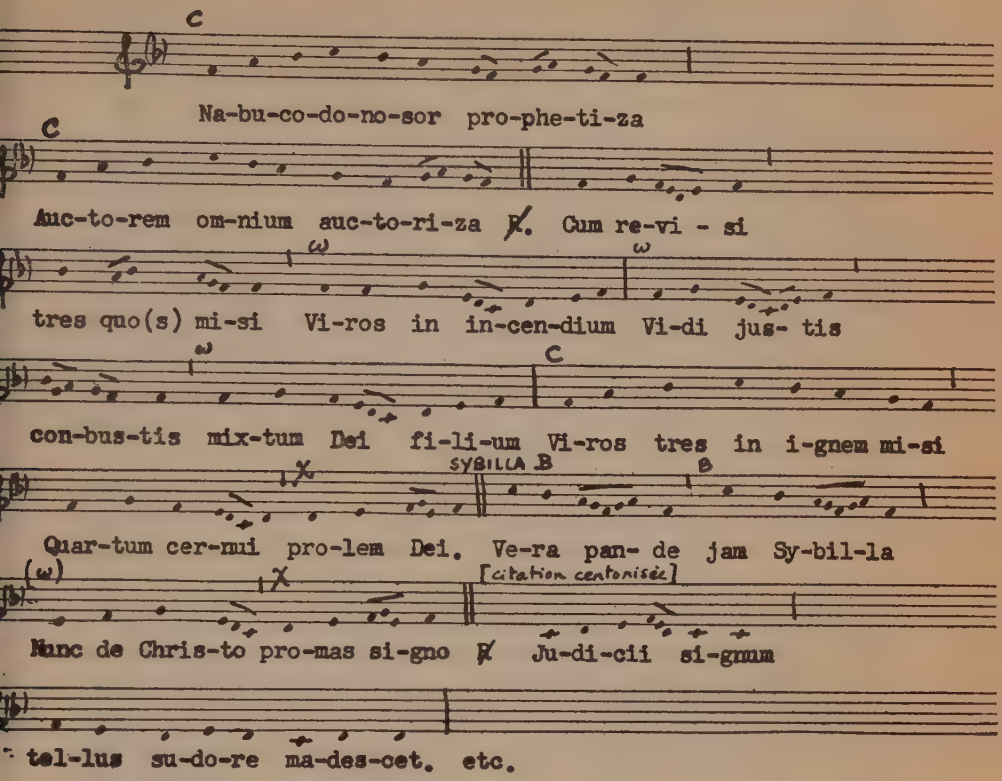
Nouvel élément d'intonation introduit par Daniel :



Ces trois intonations A B C se partagent la pièce, librement développées, avec les finales



En voici quelques exemples :



Est-ce le chœur qui appelle les prophètes? Probablement, car il n'y a aucune rubrique en dehors du seul nom de ces prophètes. Spanke (*Saint-Martial Studien*, p. 298) a lu avant la première strophe : *Precentor.* Nous n'avons pu trouver ce mot. Quant à Gérold (*Hist. de la mus. des orig. à la fin du XIV*e S., p. 241), il cite comme venant de ce ms. une longue didascalie qui prouve qu'il n'a jamais vu le ms. lui-même. Sa citation provient évidemment d'un autre drame des Prophètes, postérieur au nôtre.

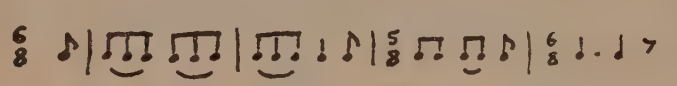
V. — *Le Sponsus.*

Cette pièce célèbre, dont nous avons rappelé plus haut l'origine, n'a pas fait l'objet de moins de 20 éditions ou travaux d'établissement de textes (36), parmi lesquels 4 pour la

(36) Le travail le plus récent et le plus important est celui de L.-P. Thomas que nous avons signalé au début de cet article.

musique (en notation carrée par de Coussemaker dans ses *Drames liturgiques* et Gastoué dans la Tribune de S. Gervais; transcrite en rythme modal par Ludwig dans le *Handbuch* d'Adler, p. 170, et Gennrich dans sa *Formenlehre*) (37) sans que l'on soit parvenu du reste à se mettre d'accord sur un texte définitif.

Nous n'aborderons pas ici la question de l'interprétation rythmique : elle reste liée à celle que soulève l'ensemble du manuscrit. Tout au plus remarquerons-nous que la simple lecture en notes égales du timbre initial par le placement régulier de ses groupes de deux notes sur les syllabes non accentuées (adEST sponSUS ... vigilaTE), aboutit déjà à un rythme iambique presque régulier, base du second mode futur, et peut donc prendre place, à tout le moins, parmi les documents de transition pour la formation de la théorie modale. De même, le second timbre (strophes de Gabriel, etc.) aboutit à un rythme relativement régulier :



Par contre, les timbres III (*Nos virgines*) et surtout IV (*Nos precari*) sont totalement rétifs à une transcription modale (voir l'aspect contourné de cette transcription chez Ludwig et Gennrich).

La question métrique n'a pas été moins étudiée. Les difficultés les plus graves étaient celles posées par certains vers trop longs dans les parties romanes; l'explication de Thomas (Romania, 1927, p. 139 et 1929, p. 45), ramenant les mots romans à l'accentuation latine avec aphérèses ou les relatinisant en citation (ex. *Oiét vos verg(e)nes* roman, ou *oiét vos*) *virgines* latin) résout les principales de façon satisfaisante pour la numération musicale.

Cette illustration dramatique d'une parabole demeure, dans l'histoire du drame liturgique, un cas exceptionnel à son époque, ne se reliant à aucun des grands cycles connus : Pâques (*Quem queritis* avec prolongement tardif des Pèlerins d'Emmaüs) — Noël (adaptation du même *Quem queritis* avec prolongement ultérieur vers l'Etoile de l'Epiphanie et les SS. Innocents; *Versus Sybille* avec prolongement des *Prophètes du Christ*). Le rapprochement que nous avons fait de son prologue avec celui des *Prophètes* qui lui fait suite dans le

(37) La transcription de Gennrich ajoute quelques fantaisies, comme un *Amen* final difficilement justiciable.

même ms. — structure littéraire identique, musique presque semblable — explique peut-être cette singularité. Le *Sponsus* pourrait être ainsi une annexe des « Prophètes » qui lui auraient fourni la cellule de départ; la signification du drame se prête volontiers à cette hypothèse.

On peut même se demander si le *Sponsus*, toujours considéré isolément, ne serait pas en réalité la première partie de ce Drame des Prophètes, dont aucune rubrique ne le sépare dans le ms., et dont l'initiale de début n'est en rien différente des précédentes. De même que, moins d'un siècle plus tard, le Jeu d'Adam et Eve et celui de Caïn et Abel en seront dans le célèbre Jeu anglo-normand du ms. de Tours, le magnifique prologue. L'enchaînement, tant littéraire que musical, ne souffre aucune difficulté, et, à l'encontre de la coupure pratiquée par tous les historiens, n'exige aucun rétablissement de texte ou aucune supposition de distraction du scribe : elle n'incite qu'à lire le manuscrit tel qu'il est.

Toutefois la structure musicale du *Sponsus* est beaucoup plus nette que celle des Prophètes; elle est entièrement strophique (38), et sans variations de *lectio* (les variantes insignifiantes que l'on peut relever d'un couplet à l'autre ne dépassent pas l'orbite des négligences de scribe). Il est vrai que l'auteur n'avait pas à travailler sur une matière initiale à centoniser, comme pour les *Prophètes*. Même si les deux drames n'en font qu'un, on doit supposer deux auteurs différents, le *Sponsus* étant sans doute un prologue rapporté. La différence d'intérêt confirme également cette conclusion, l'auteur du *Sponsus* possédant certainement un talent dont celui des *Prophètes* — si tant est qu'il s'agisse d'un auteur unique — a mesuré chichement les preuves.

L'intérêt historique majeur du *Sponsus* réside dans la présence de stophes romanes mêlées aux strophes latines. Par là, le *Sponsus* se rattache aux premiers *versus* latins-romans du même ms. (*In hoc anni circulo*) qui sont à l'origine de la littérature farcie abondante jusqu'au XVe S.

Où et comment le *Sponsus* a-t-il été joué? Aucun document, aucune rubrique ne permet de répondre. S'il est réelle-

---

(38) Sa structure trophique a été souvent étudiée, notamment par L.-P. Thomas (Romania, 1929). Quatre timbres, ainsi répartis :

A. — Prologue (épilogue) $\alpha\beta\gamma\delta$
B. — Gabriel : $\alpha\alpha\beta$R
C. — Fatue, mercatores : $\alpha\alpha\alpha\beta$R
D. — Prudentes : $\alpha\beta\gamma\delta$R

P. Verrier (*Vers fçs* I, 206-207) a souligné les rapports de B et C avec la rotruenge. On notera que le prologue A n'est rimé que dans ses deux premiers vers 3' a-3'a-7b, schéma calqué sur le prologue des Prophètes (entièrement rimé); par contre l'épilogue (*Amen dico, vos ignoro*), copié sans musique, mais vraisemblablement sur A + B, est rimé régulièrement : A : 3'a-3'a-7b - 3'c-3'c-7b; B : 10 (4 - 6 à césure épique) aaa (refrain manque; Gennrich supplée *Amen* ?). La présence de strophes romanes sur ces schémas ajoute encore à leur intérêt.

ment un prologue au Jeu des Prophètes, il se place, comme lui, aux Matines de la vigile de Noël, à l'occasion de la leçon du sermon du pseudo-Augustin. Quelle « mise en scène » suppose-t-il? Ici encore, aucune indication, sauf celles tirées du texte lui-même et de la fameuse rubrique finale : « *Modo accipiant eas demones et precipitentur in infernum* ». Quel était cet enfer? Etait-il matérialisé par l'une de ces « gueules d'enfer » *artificiose composita* que nous montreront les grands mystères du XVe S.? A notre connaissance, aucun témoignage n'existe que ce pittoresque accessoire ait été connu au XIIe S., bien que le modèle en figure volontiers sur les tympans de Jugement dernier. A Saint Martial en particulier, la chronique de Bernard Itier nous apprend qu'une « gueule » de ce genre fut achetée par l'abbaye en 1212 et mise en place de façon fixe en 1217 (39). Elle n'y était donc pas auparavant. Mais le ms. du Sponsus, nous l'avons vu, n'était pas destiné à Saint-Martial. Par contre, il était arrivé dans l'abbaye à l'époque d'Itier, et n'y était pas demeuré en oubli, puisque c'est là qu'il fut relié en 1245 avec d'autres fascicules plus récents. Il est bien dommage que le prolixe chroniqueur n'ait pas cru devoir nous dire l'usage fait de sa machine infernale; peut-être aurions-nous su si entre ses crocs rougeoyants avaient passé, une nuit de Noël, aux accents du texte alors centenaire, moines ou moinillons tenant en main une lampe éteinte, liés à la cordelle de démons justiciers.

Jacques CHAILLEY,
Professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne.

(39) (1212) : In natale apostolorum Petri et Pauli, infernus artificiose compositus missus est in monasterio, cujus sumptus fuerunt DCCC solidorum. Conventus dedit c.solidos. (DUPLES-AGIER, *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, p. 84). — (1217) : 2a die mensis aprilis, infernus ponitur ubi nunc cernitur. (*Ibid.* p. 99).

L'ÉTABLISSEMENT et la CONSTRUCTION de L'HOTEL DES COMÉDIENS FRANÇAIS

rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés (Ancienne Comédie) 1687-1690

Au cours de recherches pour le *François d'Orbay* (1) de M. A. Laprade, Inspecteur Général des Beaux-Arts, j'ai découvert — ou plutôt remis au jour — aux Archives de la Comédie Française, un carton intitulé « Bâtiment de l'Ancienne Comédie », contenant mémoires divers, expéditions d'actes notariés et plans relatifs à la Comédie Française, de 1687 à 1690. D'autre part l'éminent et regretté bibliothécaire de la Comédie Française, J.-J. Olivier m'ayant communiqué avec une rare bienveillance (2) l' « *Etat des premières dépenses du nouvel établissement des Comédiens ordinaires du Roi* » de La Grange (3), et moi-même ayant complété quelques points de détails aux Archives nationales (Maison du Roi et Minutier central), l'ensemble des documents formait un tout si cohérent, que M. A. Laprade a bien voulu m'autoriser à les présenter et les commenter ici, pour les historiens du théâtre (4).

Je ne fais en cela que suivre le conseil de mon meilleur guide dans l'histoire de la Comédie Française, Jules Bonnassies, qui a résumé exactement les pérégrinations des Comédiens de 1687-1688, et qui écrivait en 1874 : « Tous les plans ... s'en trouvent aux Archives de la Comédie ... Il y a dans la correspondance qui les accompagne de quoi compléter la notice que nous avons écrite il y a quelques années... » (5)

---

(1) François d'Orbay (1634-1697) architecte de la Colonnade du Louvre et du château de Versailles, à paraître prochainement.

(2) Bienveillance que son successeur M. Gazagne veut bien me continuer. Remercions Mlle Delune sa dévouée collaboratrice, de l'aide qu'elle a bien voulu m'apporter. m'apporter.

(3) Ce registre n'est connu que superficiellement des historiens. MM. B. et G. Young toutefois en ont reproduit la première page et le titre, dans le *Registre de la Grange*, t. II (1947), Notice sur la Grange, pp. 36 et 40.

(4) Cette affaire, présentée comme épisode de la vie de d'Orbay, sera très résumée dans le livre de M. Laprade.

(5) *Histoire administrative de la Comédie-Française*, 1874, p. 104.
Sa *Notice historique sur les anciens Bâtiments n° 14 rue de l'Ancienne-Comédie (rue des Fossés-St-Germain-des-Prés) et n° 17 rue Grégoire-de-Tours (rue des Mauvais-Garçons)*, est de 1868.

Quatre-vingts ans après, j'essaie de répondre à son désir en publiant ces mémoires et ces plans restés ignorés.

La mort de Molière (6 février 1673) avait cruellement frappé ses Comédiens : le Roi donna à Lully leur salle du Palais-Royal pour y jouer gratuitement tandis que les Comédiens se virent attribuer le théâtre rue Guénégaud en face de la rue Mazarine, construit dans le jeu de Paume de la Bouteille en 1670 par le marquis de Sourdéac et le sieur de Champeron pour Perrin et Cambert (6).

Les Comédiens perdirent au change : ils n'eurent plus que 6 musiciens et ils durent payer le loyer de leur salle à Sourdéac et Champeron, ce qui ne se fit pas sans nombreux procès au cours des années suivantes.

L'année 1680 marque la vraie création de la Comédie Française : la lettre de cachet de Louis XIV, du 21 octobre 1680, ne prévoyait plus qu'une troupe de Comédiens à Paris, jouant désormais au théâtre Guénégaud (7). Un brevet de pension annuelle de 12.000 l., daté du 24 août 1682, acheva de faire des Comédiens français les Comédiens ordinaires du Roi.

C'est en 1680 également que Louis XIV accorda à la Dauphine, Marie-Anne-Victoire de Bavière, la haute direction des spectacles : sur l'instigation de cette dernière, le duc de Créquy, par un règlement du 3 avril 1685, fixa les parts à 23 : la troupe était alors composée de 17 acteurs et de 12 actrices, Charles Varlet de la Grange en restant le dévoué administrateur et l'habile défenseur de ses intérêts (8).

*
**

L'année 1687 faillit être pour les Comédiens celle de la catastrophe. Le 17 juin Louvois écrivait au lieutenant de police La Reynie :

« *Le Roi ne jugeant pas que la représentation des comédiens de la rue Guenégaud puisse compatir avec l'exercice qui va s'établir au Collège des Quatre Nations, Sa Majesté m'a recommandé de vous écrire d'avertir les comédiens de chercher à se mettre ailleurs entre ci et le mois d'octobre prochain.* » (9)

Cet ordre d'expulsion était manifestement inspiré par l'hostilité des docteurs de Sorbonne, de qui le collège, voulu par Mazarin en 1661 (10), relevait, contre les Comédiens.

(6) L'Opéra y fut représenté de mars 1671 au 1er avril 1672. Voir Ch. Nuitter et E. Thoinan, *Les origines de l'Opéra français*, 1886, p. 105.

(7) L'hôtel de Bourgogne fut donné aux Comédiens Italiens.

(8) Sur La Grange, voir B. et G. Young, *ouvr. cit.*, t. II (1947) : La vie d'un comédien de Molière, La Grange acteur, pp. 1-84.

(9) Arch. Guerre, Minutes de Louvois, juin 1687.

(10) H. Lemonnier, *Le Collège Mazarin* ... 1921.

Le théâtre de la rue Guénégaud était presque derrière le collège, et en 1674-1675, les locataires des maisons et boutiques dépendant du collège, s'étaient plaint des troubles que causait dans la rue Mazarine le voisinage de la Comédie (11).

Quant aux travaux du collège, ils étaient terminés depuis longtemps : l'architecte François d'Orbay, chargé de leur direction depuis la mort de son maître Louis Le Vau, 1er architecte du Roi (11 octobre 1670), se débattait au milieu de difficultés financières : faute d'argent, il fut forcé de réduire la décoration et de se transformer en agent immobilier pour la location des échoppes et maisons avoisinantes. Le dernier travail fut l'érection du tombeau du cardinal Mazarin, qui, prévue dès 1673 par d'Orbay, conseillée par l'Académie d'Architecture en 1676 ne fut réalisée qu'en 1689-1695, sur les plans de Mansart.

Louvois, devenu surintendant des Bâtiments en 1683, à la mort de Colbert, est maintes fois agacé par cet ouvrage qui traîne. Mais pour l'ouverture définitive du Collège, il lui faut le toisé général des ouvrages, qu'il ne cesse de réclamer en l'année 1686 aux greffiers des Bâtiments, Pageois et Doussot. A la fin, excédé, il écrit au contrôleur des Bâtiments de Paris, La Chapelle Besse (12) ; le 4 décembre 1686 :

« *Je vous prie d'avertir les sieurs Pageois et Doussot que, s'ils ne finissent au plus tôt l'affaire du Collège des Quatre Nations je les ferai mettre en prison.* »

En juin 1687, l'établissement du toisé devait donc être en bonne voie, pour que Louvois pense à faire ouvrir le Collège en octobre (13).

« ... *Le 20 juin* 1687, *M. de la Reynie, lieutenant-général de police, ayant mandé la compagnie, il nous prononça l'ordre du Roi, qu'il avait reçu de M. le marquis de Louvois, portant que l'intention de sa Majesté étoit que nous quittassions dans trois mois, le théâtre de l'hôtel de Guenégaud, pour nous établir ailleurs. Sur quoi nous résolumes d'aller au Roi et à Monseigneur de Louvois, pour représenter nos intérêts et les dommages considérables que nous recevions par ce changement. Monseigneur de Louvois nous dit que cet ordre ne pouvoit changer, que nous*

---

(11) Bibl. Institut ms. 368 : Délibérations du Collège Mazarin 1673-1680. Voir le fragment du plan de Turgot (1734), fig. 1.

(12) Henri de Bessé sr de la Chapelle-Milon, petit neveu de Boileau, contrôleur des Bâtiments de Paris depuis 1683. Voir Ch. Urbain, *Un petit neveu de Boileau*, dans *Rev. d'hist. littér.*, 1909.

(13) Le toisé définitif n'est cependant que de 1688 (Arch. nat., ZI j) et le collège n'ouvrit qu'en octobre 1688.

cherchassions incessamment un autre endroit pour nous établir, et que l'on nous donneroit toute la protection dont nous avions besoin...» (14)

*
**

C'est ainsi que La Grange évoque, sans passion, les débuts de cette ère difficile. En l'occurence les Comédiens devront se débrouiller seuls. Le Roi, leur plus grand protecteur jusqu'alors, les abandonnera à peu près. Quant à Seignelay, plus spécialement chargé de recevoir mémoires et doléances des Comédiens, ses lettres nous paraissent bien indifférentes. Si la Comédie Française s'est tirée de ce mauvais pas c'est grâce à deux hommes qui furent sans doute deux amis : La Grange et François d'Orbay (15).

Le livre de M. Laprade sera consacré à cet homme bon et généreux, au talent providentiel pour les Comédiens. Il vécut de 1634 à 1697 : architecte des Bâtiments du Roi, il consacra toute sa vie à son métier et à son art. Depuis 1662 environ, il habitait dans l'ancien hôtel de Longueville, rue des Poulies à deux pas de son œuvre, la Colonnade du Louvre, son titre de gloire le plus authentique et le moins connu.

Dans ce logement, les Comédiens viendront sans cesse chercher les conseils et les plans nécessaires à leur nouvel établissement : l'*Etat des Dépenses* de La Grange cite d'Orbay presque à chaque page (15 a).

*
**

Une fois la mauvaise nouvelle reçue, la troupe des Comédiens prend courageusement les dispositions nécessaires : elle s'assemble le 30 juin 1687 et décide de prélever 66 livres par jour sur la recette avant de distribuer les parts, soit 24.000 l. par an : en ajoutant les 12.000 l. de pension du Roi et 4.000 l. de supplément on obtenait un fond de 40.000 l. La troupe en effet était bien décidée cette fois à ne pas se contenter de

---

(14) Frères Parfaict, *Histoire du Théâtre français*, t. XIII (1749), p. 100 et suiv. Compte de dépenses pour le Bâtiment de l'Hôtel et théâtre, rue des Fossés, quartier St-Germain-des-Prés, arrêté le 23 juin 1692 par la Compagnie des Comédiens français.

Ce compte entièrement de la main de La Grange avait déjà disparu des Archives de la Comédie du temps de Bonnassies. La minute n'est plus chez le notaire depuis 1871. Les frères Parfaict, s'ils ont donné in-extenso le mémoire préliminaire, n'ont fait que résumer les articles du Compte.

(15) L'ironie voulut que l'architecte du Collège Mazarin, dont l'ouverture prochaine chassait les Comédiens, sera l'architecte de l'hôtel des Comédiens français !

(15 a) Nous reproduisons le portrait de François d'Orbay, d'après le tableau de François de Troy conservé au Musée de Cherbourg, depuis la création de ce dernier, en 1835.

l'aménagement d'un Jeu de Paume, elle voulait faire construire un vrai théâtre.

Sans perdre de temps, les Comédiens cherchent un local. Leur choix s'arrête d'abord sur *l'hôtel de Sourdis* (actuellement à l'emplacement du 21, rue de l'Arbre-Sec), mis alors en vente par les créanciers du dernier propriétaire le marquis d'Alluye (15 b).

« *L'Hôtel de Sourdis, situé dans la rue Neuve des Fossés St Germain l'Auxerrois, nous ayant été indiqué, nous en fîmes lever le plan, que nous présentâmes à Mgr de Louvois; lequel après l'avoir fait voir au Roi, nous dit, quelques jours ensuite, que sa Majesté vouloit bien que nous y fissions notre établissement. Nous en conclûmes le marché à* 60.000 *l. avec M. le marquis d'Alluye et Messieurs les Directeurs de ses créanciers...* » (15 c).

Le Roi était donc d'accord : d'Orbay dresse un plan rapide de l'hôtel de Sourdis (15 d) : le 8 juillet « *on a été ... pour l'acheter* ». Mais le curé de St-Germain-l'Auxerrois, effrayé de cette promiscuité se plaint au Roi, et La Grange note dans son *Etat des Dépenses :* « *Le mesme jour* (8 *juillet*) *Mrs Baron Raisin et la Grange sont retournés à Versailles présenter un mémoire à M. de Louvois sur ce que le curé de St-Germain est allé se plaindre...* »

Racine présente ainsi les malheurs des Comédiens à Boileau le 8 août 1687 :

« *... Partout où ils vont, c'est merveille d'entendre comme les curés crient. Le curé de St-Germain l'Auxerrois a déjà obtenu qu'ils ne seroient point à l'hôtel de Sourdis parce que de leur théâtre on aurait entendu tout à plein les orgues, et de l'église on aurait entendu parfaitement bien les violons...* » (16)

La Grange n'accuse pas ouvertement l'Eglise, il ne fait mention que de démarches occultes faites à la cour contre eux .

« *... Mais sur le point de passer le contract, nous fûmes avertis de quelques démarches et poursuites qui se faisoient à la Cour pour faire révoquer l'agrément qui nous en avoit été*

(15 b) L'affiche de vente est annexée au plan de d'Orbay, Arch. Coméd. franç.
L'hôtel de Sourdis fut construit en 1573 pour Philippe Hurault de Cheverny, chancelier de France en 1585 : il le céda à sa maîtresse Isabeau de Sourdis, née Babou de la Bourdaisière. Gabrielle d'Estrée, nièce d'Isabeau par sa mère, y habita et y mourut en 1599. En 1603 l'hôtel passa à Henri d'Escoubleau de Sourdis, évêque de Maillezais puis archevêque de Bordeaux, en 1612 à son neveu le marquis de Sourdis et d'Alluye. A la place des Comédiens, ce fut, en 1867, un maquignon, Brochant, marié à une cousine de Molière, qui acquit l'hôtel de Sourdis.

(15 c) *Mémoire,* éd. Fr. Parfaict, p. 106.

(15 d) Trop sommaire pour être reproduit ici.

(16) Racine, *Œuvres,* éd. Grands Ecrivains : Lettres, t. VI (1888), p. 589.

donné, ce qui nous obligea de faire quelques voyages et séjours à Versailles, St-Cloud et Meudon, pour soutenir nos intérêts. Et enfin Monseigneur de Louvois nous dit que par des considérations particulières, le Roi révoquait l'agrément qu'il nous avoit donné pour l'hôtel de Sourdis, et que nous eussions à chercher un autre endroit, et de lui en apporter le plan... » (17)

Les Comédiens ne se découragent pas : ils sont loin d'être au bout de leurs peines. Restant sur la rive gauche de la Seine, ils jettent les yeux sur « *des maisons et places, faisant ci-devant partie de l'ancien hôtel de Nemours, ayant issue d'un côté sur le quai des Augustins, et de l'autre sur la rue de Savoie* », restes de ce très ancien hôtel (18), vendu en 1670 à des spéculateurs pour l'ouverture d'une rue nouvelle (rue de Savoie) et morcelé en 1671.

Les Comédiens ne perdent pas de temps :

« *Du 21 juillet un carosse chez M. Guebrant pour acheter la maison rue de Savoie* »

note La Grange dans l'*Etat*. Dans le *Compte* il est plus explicite :

« *... Nous en fîmes lever les plans par le commis du grand voyer* (19). *Nous fîmes toutes les diligences et découvertes nécessaires pour parvenir aux acquisitions qu'il en falloit faire, de plusieurs particuliers, à qui lesdites places et maisons appartiennent. Nous présentâmes lesdits plans à Mgr de Louvois, lesquels, les ayant fait voir au Roi, nous dit quelques jours après, que sa Majesté consentoit que nous y fissions notre établissement... Sur cette assurance, nous conclûmes plusieurs marchés desdites places et maisons, l'un avec M. Terrat, secrétaire des commandements de S.A.R. Monsieur à la somme de* 51.000 *l., l'autre avec M. Guébrand, procureur au Châtelet, à la somme de* 33.000 *l...* » (20).

Le Roi désirait que l'entrée de la Comédie se fît rue de Savoie, et non sur le quai des Grands-Augustins (21), dont il ne fallait pas gêner le trafic.

Mais les véritables obstacles vinrent, une fois de plus du clergé : les Grands Augustins, installés dans leur couvent

---

(17) *Mémoire* ... p. 106.

(18) Datant du XIIIe S., il fut successivement hôtel de Châtillon, de l'évêque d'Autun, des évêques de Laon, des ducs de Savoie et de Nemours. Entre 1562 et 1585 il fut acquis par Jacques de Savoie, petit-fils de Philippe de Savoie, auquel François Ier avait donné le duché de Nemours en 1528. Le dernier possesseur en fut le duc Charles-Emmanuel de Savoie. Quelques restes de l'hôtel se voient encore au 6, rue Séguier.

(19) Conservés aux Arch. Coméd. franç.

(20) *Mémoire* ... pp. 107-108.

(21) Le quai des Grands-Augustins ancien « chemin de Seine » fut bâti en 1313, le premier de Paris.

depuis 1293 (22), s'unirent contre les Comédiens au curé de la paroisse St-André-des-Arts.

La Grange note dans l'*Etat :*

« ...Le 28 juillet M. le curé de St-André-des-Arts s'est opposé à notre établissement...

le mercredi 30 juillet, M. Baron Raisin Le Comte et la Grange sont partis pour Versailles, le curé de St-André s'y trouva un plan à la main pour empescher l'établissement de la rue de Savoie.

Séjour à Versailles le jeudi 31e pour solliciter M. de Louvois.

Le vendredi 1er août nous donasmes un placet au Roi à son lever.

le samedy le Curé, les notables et les Augustins sont venus parler au Roy

le dimanche 3e on a eu responce de M. de Louvois. Le Roy veut que nous soyons establis rue de Savoye... »

Tant que le Roi les soutient, les Comédiens ont confiance. Mais bientôt il se désintéresse d'eux :

« ...Nous prenions nos mesures (pour nous établir rue de Savoie), lorsque nous fûmes encore avertis qu'on avoit fait de nouvelles remontrances au Roy qui avaient été écoutées. Nous retournâmes à Mgr de Louvois pour le prier de nous maintenir la permission qu'il nous avoit donnée deux fois de la part du Roi... » (23)

Dans cette visite, les Comédiens remirent sans doute au ministre un placet exposant leurs doléances, à peu près identique à un second adressé au lieutenant de police La Reynie : nous publions ici ce dernier parce que plus détaillé (24) :

A Monsieur de la Renye lieutenant-général de police :

« Le Roy n'ayant pas aggréé l'établissement que les Comédiens ont voulu faire à l'hôtel de Sourdis, ils ont été obligés de jetter les yeux sur une autre place de laquelle ils ont déjà eu l'honneur de vous parler. Elle est située sur le quay des Augustins entre la rue Pavée et la rue des Augustins ayant issue d'un côté sur le quay et de l'autre sur la rue de Savoye (25). *L'entrée*

---

(22) Les Ermites de St Augustin installés à Paris depuis le XIIIe S. achetèrent en 1293 le couvent des Frères de la Pénitence du Christ : ils reconstruisirent le couvent au XIVe S. : celui-ci qui s'étendait jusqu'à la rue Christine, fut supprimé en 1790 et loti en 1797. Quant à l'église qui était parallèle au quai (emplacement n° 53, quai des Grands-Augustins), elle fut construire de 1368 à 1453 : Henri III y fonda l'ordre du Saint Esprit (1579) et la Confrérie des Pénitents Blancs (1583). Les assemblées quinquennales du clergé s'y tinrent depuis 1606.

(23) La Grange, *Mémoire ...* éd. fr. Parfaict, p. 109.

(24) Ces deux mémoires, d'une écriture impersonnelle et soigneusement calligraphiée, sont conservés dans le carton « Ancienne Comédie » aux Archives de la Comédie française.

(25) Ce mémoire est à consulter, avec, en regard, le fragment du plan de Turgot (1734) reproduit ici.

de la Comédie se fera seulement du côté du quay qui est fort spacieux et peut tenir plusieurs carrosses sans incommodité et sans embarras. Les rues adjacentes sont larges et ne sont point passantes, les Comédiens ne trouvent point d'endroit qui leur soit plus commode et qui apporte moins d'incommodité au public. Il y a deux marchés sur le quay qui tiennent deux fois la semaine seulement celuy de la volaille et celuy du pain, mais ils se tiennent le matin et finissent au plus tard à deux ou trois heures après-midy et la comédie ne commance qu'après cinq heures et d'ailleurs il y a des bornes de pierres qui enferment le marché.

La place qu'occupent les carrosses de louage qui se mettent au bout du Pont neuf en est fort éloignée et d'ailleurs leurs journées sont faites ou du moins leurs carrosses loués lorsque la Comédie commance. Ainsy, Monsieur, le quay des Augustins est fort spatieux et peu passant, les Comédiens s'y peuvent établir sans que le public en soit incommodé d'autant plus que leurs exercices ne commancent que lorsque tous les autres sont cessés et que par les ordres du Roy qu'il vous a plu Monsieur de faire exécuter avec beaucoup d'exactitude il n'y a point de bruit aux portes des Comédies et que tout s'y passe avec assez de tranquillité.

Cependant les Comédiens ont appris que quelques particuliers de la paroisse de St-André par chagrin ou par quelque léger interest les voulant traverser en leur établissement, sollicitent Mons. le curé de St-André de s'y opposer à l'imitation de ce qui s'est passé sur la paroisse de St-Germain au sujet de l'hôtel de Sourdis. Ayez la bonté de considérer la différence qui s'y rencontre. Il y a trois rues savoir la rue Pavée, la rue Gillecœur et partie de celle de l'Irondelle entre l'église et le lieu que les Comédiens ont choisy, il est sur le bord de la rivière qui est l'extrémité de la paroisse; et par conséquent moins exposé que tout autre endroit aux passages des cérémonies qui se font dans l'étendue de la paroisse. En quelque endroit que les Comédiens puissent jeter les yeux, il faut qu'ils tombent sur une paroisse aussi bien que l'hôtel de Bourgogne (25) *qui est au milieu des paroisses de St-Sauveur* (27) *et de St-Eustache* (28) *et auprès de St-Jacques de l'Hôpital* (29) *qui est dans la même rue, et le théâtre de*

---

(26) Au 20 rue Etienne-Marcel, se voit la tour, dite de Jean sans Peur, seul reste de l'hôtel de Bourgogne, qui s'étendait jusqu'à la rue Montorgueil, et dont l'entrée principale était rue Pavée St Sauveur (Tiquetonne). L'ancien hôtel de Robert d'Artois fils de St Louis, était venu aux ducs de Bourgogne en 1318. L'hôtel fut vendu en 1543, et en partie détruit. Les Confrères de la Passion y jouent depuis 1548 puis louent la salle à des comédiens. Se succèdent ensuite les Comédiens dits de l'hôtel de Bourgogne (1628-1680), la Comédie Italienne (1680-1697) et l'Opéra comique (1716-1782).

(27) St Sauveur, la paroisse des Comédiens, fut fondée au début du XIIIe S., restaurée aux XVIe et XVIIe et démolie en 1787 (emplacement n° 183, rue St-Denis).

(28) St-Eustache, est l'une des rares églises de Paris à l'intérieur entièrement Renaissance : elle fut construite de 1532 à 1637 : mais le portail, dû à Mansart de Jouy n'est que de 1754. Colbert qui y est enterré, avait laissé par testament une somme importante pour son achèvement.

(29) C'est l'ancien hospice pour les pèlerins de St Jacques, construit de 1319 à 1323. Son entrée était rue Mauconseil non loin de la partie sud de l'hôtel de Bourgogne.

l'Opéra (30) *qui n'est pas fort éloigné de St-Honoré* (31) *et tout auprès de l'église des Quinze-Vingt* (32), *et puisqu'on ne peut pas dire que la paroisse de St-André soit plus près du lieu dont il s'agit que toutes les paroisses cy-dessus, quel prétexte peut avoir M. le Curé de s'opposer à l'établissement des Comédiens? tout autre Curé auroit le même droit sur sa paroisse, les Comédiens ne pourroient donc s'établir en aucun endroit et cependant il a plu à sa Majesté de déclarer que son intention est qu'ils soient établis dans Paris.*

Ces particuliers ne se sont pas contentés d'exciter Monsieur le Curé : on a rapporté aux Comédiens qu'ils prétendent aussy faire agir les Augustins pour le même sujet. Il est vray que leur église est un peu moins éloignée du lieu en question. Mais il y a aussi plusieurs maisons et une rue entre eux. La porte la plus proche de leur église sur le quay qui mesme n'est pas la principale, est distante de quarante à cinquante toises, et beaucoup plus éloignée que ne sont les Quinze-Vingt, du Palais Royal et St-Jacques-de-l'Hôpital, de l'hôtel de Bourgogne. Outre cela il y a plusieurs boutiques addossées contre le mur de leur église qui font encore une épaisseur et comme les Augustins n'ont de fonctions et de cérémonies que dans leur cloître, quelle apparence y a-t-il qu'ils y puissent être troublés par l'établissement des Comédiens, qui se trouvant d'ailleurs enfermé et enclavé dans le milieu d'un quarré de maisons, il est certain qu'on ne pourra même pas les entendre de la rue la plus prochayne ni des maisons les plus voisines. Aussy, Monsieur, les Comédiens sont persuadés que le curé de St-André et les Augustins n'agiront en cela que parce qu'ils y seront excités par des particuliers.

Ayez s'il vous plait la bonté Monsieur d'entrer dans toutes ces considérations, les Comédiens font une grande perte, la dépense qu'ils sont obligés de faire est très considérable. Il leur faut une situation avantageuse pour s'en relever avec le temps. Ils sont 28, *presque tous chargés de grosses familles. Il ne seroit pas juste que le caprice ou l'interest de quelques particuliers les empesche de jouir des bontés de sa Majesté dont l'intention est qu'ils s'établissent dans Paris et puisqu'il faut nécessairement qu'ils soient sur une paroisse n'ayez point d'égard à toutes les remonstrances qui ne peuvent avoir de fondement légitime.* »

Ce texte net, précis, sincère, avec la note sensible au bon endroit, ne fit pourtant pas l'effet voulu. Le Roi, soucieux et vieilli, se désintéresse des Comédiens, peut-être sous l'in-

---

(30) Nous avons vu que Louis XIV avait donné à Lully pour l'Académie de musique la salle du Palais Royal construite par Richelieu, à la mort de Molière (1673).

(31) Située à l'emplacement des bâtiments actuels, rue Croix-des-Petits-Champs et des Bons-Enfants, l'église St-Honoré datait de 1205. Elle fut détruite en 1790. C'était au XIIIe S. la paroisse des boulangers.

(32) St Louis avait fondé ce fameux hospice pour 300 aveugles, qui était situé à l'angle N.O. de la place du Carrousel, vers la rue St-Honoré. Il fut transféré à Charenton en 1749.

fluence de la dévote Mme de Maintenon. Les ministres se lassent. Le public? nous n'en savons rien. Racine raconte assez plaisamment à Boileau l'affaire de l'hôtel de Savoie, en écrivant l'affolement des bons bourgeois :

« ...*Enfin ils* (les Comédiens) *en sont à la rue de Savoie dans la paroisse St-André. Le curé a été aussi au Roi lui représenter qu'il n'y a tantôt plus dans sa paroisse que des auberges et des coquetiers; si les comédiens y viennent, que son église sera déserte. Les grands Augustins ont été aussi au Roi, et le père Lembrochons provincial, a porté la parole. Mais on dit que les Comédiens ont dit à S.M. que ces mêmes Augustins qui ne veulent point les avoir pour voisins sont fort assidus spectateurs de la Comédie* (33), *et qu'ils ont même voulu vendre à la troupe des maisons qui leur appartiennent dans la rue d'Anjou, pour y bâtir un théâtre, et que le marché seroit déjà conclu si le lieu eut été plus commode* (34). *M. de Louvois a ordonné à M. de la Chapelle de lui envoyer le plan du lieu où ils veulent bâtir dans la rue de Savoie : aussi on attend ce que M. de Louvois décidera. Cependant l'alarme est grande dans le quartier, tous les bourgeois qui sont gens de palais, trouvant fort étrange qu'on vienne leur embarrasser les rues. M. Billard surtout* (35) *qui se trouvera vis-àvis la porte du parterre, crie fort haut; et quand on a voulu dire qu'il en auroit plus de commodité pour s'aller divertir quelquefois, il a répondu fort tragiquement : Je ne veux point me divertir !...*» (36)

M. Billard et ses amis vont pouvoir dormir tranquilles : les adversaires des Comédiens vont encore triompher.

Tout d'abord, Louvois accablé par les préparatifs de la guerre, passe à Seignelay, secrétaire de la Maison du Roi depuis la mort de Colbert, le soin de recevoir (ou d'éconduire) les Comédiens, et de parler pour eux au Roi.

Le 7 août 1687, il écrit à La Reynie :

« *C'est à M. de Seignelay que vous devez envoyer les mémoires qui contiendront ce que vous devez représenter au Roi concernant la permission que les Comédiens ont reçue de s'établir dans la rue de Savoie.* » (37)

---

(33) Les Minimes aimaient également s'amuser, si l'on en croit le *Nouveau Journal Universel*, imprimé à Amsterdam; au 12 avril 1689 : ... « Les Minimes de la Place Royale, voulant gagner quelque chose dans la semaine sainte pour s'en donner au cœur joie pendant les fêtes, avoient dressé un théâtre dans leur église, où plusieurs filles furent chanter les leçons des ténèbres : mais les bons Pères au lieu de chanter les Psaumes dans leur cœur, s'étoient renfermés derrière le théâtre pour avoir le plaisir d'entendre ces délicates voix qui leur chatouilloient l'oreille. Les chaises y valoient 15 sols mais elles ont été fort mal remplies... »

(34) *L'Etat* de La Grange, pourtant si détaillé, ne fait pas état de cette proposition.

(35) Germain Billard, avocat réputé.

(36) Racine, *ouvr. cit.*, p. 589.

(37) Cité par C. Rousset, *Histoire de Louvois*, t. I (1860), p. 417, n. 1.

Seignelay est-il hostile? Il ne perd pas de temps pour voir le Roi, et peut-être pour le convaincre : le 8 août il écrit à La Reynie :

« *J'ai rendu compte au Roi de ce qui regarde la place que doivent occuper les Comédiens et sa Majesté convient que la rue de Savoie n'y est pas propre : ainsi il faut que vous leur déclariez qu'elle ne souffrira pas qu'ils s'y établissent. Vous pouvez me les renvoyer sur ce sujet et je leur expliquerai les intentions de sa Majesté à cet égard.* » (38)

Lettre sèche : l'entrevue dut l'être encore plus. En vain les Comédiens, qui tenaient fort à la rue de Savoie, essayaient de s'y accrocher, faisant agir leurs protecteurs :

« ... (*M. de Seignelay*) *nous dit que cet établissement n'étoit point sans difficulté. Ce qui nous obligea d'avoir recours à la protection de Monseigneur* (39) *et de Mme la Dauphine. Enfin nous n'épargnâmes rien pour nous assurer cet établissement dont la situation nous paroissoit tout à fait avantageuse... Néanmoins après nos sollicitations, Monseigneur de Seignelay nous dit que le Roi n'approuvoit pas cet établissement...* »

L'*Etat* complète le Mémoire ainsi :

« *Le dimanche* 10 *aoust, M. de Seignelay a dit que le Roy ne vouloit plus qu'on s'establit rue de Savoie.* »

Tous les espoirs des Comédiens sont donc réduits à néant. Boileau et Racine rient ensemble de leurs mésaventures, en des termes qui n'ajoutent rien à la gloire des deux écrivains :

Le 13 août 1687, Boileau répond ainsi à la lettre de Racine du 8 août, citée plus haut :

« ... *S'il y a quelque malheur dont on puisse se réjouir, c'est à mon avis de celui des Comédiens. Si on continue à les traiter comme on fait, il faudra qu'ils aillent s'établir entre la Villette et la porte St-Martin : encore ne sais-je s'ils n'auront point sur les bras le curé de St-Laurent...*» (41)

Et Racine de répondre le 24 août :

« ... *Les Comédiens qui vous font si peu de pitié, sont pourtant toujours sur le pavé, et je crains comme vous qu'ils ne soient obligés de s'aller établir auprès des vignes de feu M. votre père...*» (42)

Et Boileau d'insister lourdement le 28 août :

---

(38) Arch. nat. O1x 31 (Registres du Secr. d'Etat).
(39) Le Grand Dauphin, fils de Louis XIV.
(40) Eglise citée dès le VIe S., rebâtie au XIIe, puis de 1621 à 1659, portail du XIXe. Située 119, rue St-Laurent.
(41) Racine, *ouvr. cit.*, p. 597.
(42) *Ibid.*, p. 613.

« *... De quelque pitoyable manière que vous m'ayez conté la disgrâce des Comédiens, je n'ai pu m'empêcher d'en rire. Mais dites-moi Monsieur, supposé qu'ils aillent habiter où je vous ai dit, croyez-vous qu'ils boivent du vin du crû? Ce ne seroit pas une mauvaise pénitence à proposer à M. de Chanmeslé pour tant de bouteilles de vin de Champagne qu'il a bues vous scavés aux dépens de qui...* » (43)

*
**

Repartant à zéro, les Comédiens vont cette fois-ci poursuivre plusieurs pistes à la fois.

L'une paraissait sérieuse : il s'agissait d'une *maison appartenant à M. de Blainville,* dernier fils de Colbert, qui avait essayé d'en faire un Surintendant des Bâtiments (44), maison présentée par l'intendant de Blainville, Pierre du Boc (45), qui se faisait fort de faire réussir l'affaire auprès de Seignelay : elle était située d'un côté rue de l'Arbre-Sec et de l'autre rue de Bailleul, « *proche la Croix du Trahoir* » (46).

Les Comédiens en font lever le plan par d'Orbay :

« *Du* 11 *août chez M. Dorbet et du Boc pour le plan et la place de M. de Blainville;* » (47)

L'affaire s'annonce bien :

« *Nous allâmes quelque temps après à Versailles où Mgr de Seignelay nous dit lui-même qu'il parleroit au Roi et qu'il croyoit que l'affaire pourroit réussir.* »

Et l'*Etat* confirme :

« *le dimanche* 28 *un voyage à Versailles pour proposer l'affaire de M. de Blainville.* »

Le 29 septembre Seignelay écrit à La Reynie :

« *Le Roy voulant donner une place aux Comédiens pour s'établir dans Paris, sa Majesté a estimé qu'il n'y en avoit pas de plus convenable que celle qu'ils ont proposé en dernier lieu, dont je vous envoie le plan, qui aboutit d'un côté à la rue de l'Arbre-Sec, assez loin de St Germain l'Auxerrois et de l'autre à la rue de Bailleul. Cependant, sa Majesté n'a pas voulu leur*

(43) De Racine évidemment, qui fut l'amant de sa femme. *Ibid.* p. 617.

(44) P. Margry, *Un fils de Colbert, Jules-Armand d'Ormoy, marquis de Blainville* (1663-1704), 1873. A la mort de Colbert, le roi ôta la charge à Blainville qu'on appelait alors d'Ormoy et la donna à Louvois.

(45) Du Boc fut en 1690 tuteur des enfants mineurs de Seignelay, à la mort de ce dernier.

(46) Croix du Trahoir ou du Tirouer ou Tiroir, selon les déformations, appelée ainsi peut-être parce qu'on y triait les animaux (trahere). Une fontaine y fut élevée sous François Ier. Au XVIIe S. on faisait en ce lieu les exécutions capitales (d'où la croix).

(47) Arch. Com. franç.

accorder leur demande sans savoir auparavant par vous s'il n'y aura point d'inconvénient. Ainsi il faut s'il vous plait que vous preniez la peine d'examiner cette proposition et que vous me fassiez savoir votre avis là-dessus afin que j'en rende compte à sa Majesté. » (48)

Le même jour, La Grange note :

« *chaize pour aller chez M. Bechet* (49) *et Dorbet pour le plan de la Croix du Tiroir.* »

Que se passa-t-il ensuite? L'affaire est mystérieuse. M. de La Reynie trouva-t-il beaucoup d'inconvénients à cette proposition, ou bien le curé de St-Germain-l'Auxerrois protesta-t-il encore une fois?

L'*Etat* est sobre de détails :

« *Le 1er octobre nous avons été mandés par M. de la Reynie qui n'a pas approuvé le plan.* »

En même temps que la maison de la Croix du Tiroir, les Comédiens, dès le 14 août, avaient été voir une maison, rue St-André-des-Arts, appartenant à MM. du Tillet et Turgot de Saint-Clair, maîtres des requêtes : on l'appelait l'hôtel de Sens ou de Lyon (50) : dans un mémoire postérieur des Comédiens, il en sera parlé comme « *l'hôtel ... où étaient ci-devant les carrosses de Blavet* (51) ; et le mémoire ajoutait :

« *... Cet hôtel contient* 680 *toises de place, il n'en faut pas plus de* 250 *pour bâtir la salle de la comédie. Les comédiens laissent le surplus en deux cours qui pourront contenir environ* 80 *carrosses, ainsy la rue et le voisinage n'en seront point embarrassez, la rue même en cet endroit est large de plus de* 4 *toises* 1/2, *et il y a plus de* 100 *toises de distance jusqu'à la plus prochaine église qui est St André...* » (52)

L'*Etat* nous donne les dates :

---

(48) Arch. nat. O1x 31.

(49) Denis Bechet fut le notaire de la Comédie Française de 1675 à 1690 : tous les actes passés par les Comédiens se retrouvent en minutes dans l'étude CXIII (Arch. nat. Min. centr.). Il aura les entrées gratuites à la Comédie en 1688 (cf. J. Bonnassies, *ouvr. cit.*, p. 114).

(50) A l'emplacement du n° 58 rue St-André-des-Arts : c'est l'ancien petit séjour de Navarre avant 1304, l'hôtel de Simon de Bussy en 1350, des archevêques de Lyon (1523-1550). Il fut reconstruit par le célèbre bibliophile Jean Grolier, qui y habita et y mourut en 1565.

(51) Ce Blavet dirigeait des entreprises de carrosses pour diverses villes de France : à l'hôtel de Sens étaient remisés les carrosses pour Orléans. Il y avait une autre maison, rue Contrescarpe. Blavet est encore signalé à l'hôtel de Lyon en 1691.

Voir A. du Pradel, *Livre commode des adresses pour* 1691.

En 1692, c'est le nom d'Anne Boucher, veuve Blavet, qui apparaît : en plus de l'entreprise des carrosses d'Orléans, elle avait celle de Rouen; et même celle d'Espagne. Il n'est plus question de l'hôtel de Sens.

A. du Pradel, *Livre commode des Adresses pour* 1692, éd. E. Fournier, t. II (1870), p. 161.

(52) Arch. Com. Fr. : mémoire présenté en février 1688 (en voir plus loin d'autres extraits).

« ... *le* 14 *août chez MM. du Tillet et Turgot pour faire marché de leur maison de la rue St-André...*

... 24 *octobre chaize chez M. Dorbet pour le plan de l'hôtel de Sens.* »

Ce plan de d'Orbay est perdu. Du reste, on abandonna bientôt le projet de l'hôtel de Sens, le Roi lui ayant préféré l'hôtel de Lussan :

« ... *Ils* (les Comédiens), *résolurent de présenter deux plans à la fois, pour donner le choix. L'un de l'hôtel de Sens, situé rue St-André-des-Arts, contenant près de* 700 *toises de place, dont ils conclurent conditionnellement le marché avec Messieurs du Tillet et Turgot de St Clair, maîtres des requêtes à la somme de* 93.000 *l., par un écrit fait triple entr'eux le* 22 *novembre* 1687 (53), *l'autre de l'hôtel de Lussan, situé dans la rue des Petits-Champs, dont ils conclurent verbalement le marché avec M. de Villevaut, maître des requêtes et le s*r *Saumet, trésorier général des finances, directeur des créanciers de M. Menardeau de Beaumont, propriétaire dudit hôtel de Lussan. Lesdits sieurs de la Grange et le Comte envoyèrent les plans desdits hôtels audit s*r *Raisin, à Fontainebleau* (54). *Il les présenta à Mgr de Seignelay pour en offrir le choix au Roi et continua pendant le reste du séjour de Fontainebleau, ses sollicitations auprès de Mgr de Seignelay qui lui dit qu'aussitôt qu'il seroit de retour à Paris, il nous diroit ce que le Roi avait décidé. Et le* 15 *novembre suivant, la troupe étant revenue à Paris, nous allâmes chez Mgr de Seignelay, qui nous dit que le Roi avait choisi l'hôtel de Lussan, et que nous pouvions en toute sûreté, en conclure le marché et passer les contrats.* » (55)

La Comédie Française fut bien près de s'installer à l'hôtel de Lussan, rue Croix-des-Petits-Champs (56), que La Grange avait déjà vu le 24 septembre.

« *le mercredi* 24 *septembre chaize pour aller chez M. du Boc Bechet Dorbet et à l'hôtel de Lussan.* »

Le 19 novembre, Seignelay écrivait à La Reynie, pour confirmer officiellement la volonté du Roi :

« *Les Comédiens français ayant proposé au Roi l'hôtel de Lussan situé rue des Petits-Champs pour y faire leur établissement, sa Majesté a jugé que cet endroit estoit fort propre*

---

(53) Je n'ai pas retrouvé cet écrit aux Archives de la Comédie : je pense qu'il y a erreur sur la date, puisque l'hôtel de Lussan fut accordé, et celui de Sens par conséquent repoussé, le 15 novembre.

(54) La Cour séjourna à Fontainebleau en 1687 du 2 oct. au 13 nov. *Gazette de France*, 1687, p. 546 et 620.

(55) *L'Etat* dit : « Le samedy 15 ... retourné ... chez M. de Seignelay où après avoir attendu deux heures ... il nous dit que le Roi nous avoit accordé l'hôtel de Lussan ». *Mémoire*, pp. 111-112.

(56) Ancien hôtel des comtes de Lussan : restes situés n° 42, rue Croix-des-Petits-Champs et 15, rue du Bouloi. Voir le plan des environs de la place des Victoires.

pour cela, tant à cause de la largeur de la rue, qu'à cause de la place des Victoires (57) *qui peut servir à ranger les carrosses, et elle leur a permis de s'y établir. J'ai cru devoir vous en donner avis afin que vous soyez informé de ce qui se passe à cet égard.* » (59)

« *Sur ces assurances, nous donnâmes un pouvoir à Me Bechet notaire, de se trouver pour nous aux assemblées des créanciers de l'hôtel de Lussan, qui se tenoient tous les lundis en l'étude de Me L'Evéque notaire au Châtelet de Paris, et de porter les enchères de l'hôtel jusqu'à la somme de cent mille livres à laquelle nous étions convenu avec Mrs de Villevaut et Saumet, Lesdites enchères ont commencé le* 17 *du mois de novembre, et enfin après plusieurs remises, ledit Bechet ayant porté sa dernière enchère jusqu'à la somme de* 100.000 *l., le lundi* 26 *janvier* 1688... *ledit hôtel lui fut adjugé en ladite assemblée...*» (59)

On le voit, les Comédiens sont tout à fait confiants : pendant que d'Orbay dresse sans doute ses plans pour l'aménagement de l'hôtel de Lussan en une salle de théâtre, ses amis se préoccupent de compléter leurs acquisitions : ils ont besoin d'une petite maison non loin de l'hôtel. Ils font acheter aux Carmélites établies rue St-Jacques, une maison qu'elles possédaient rue du Bouloi (60), par M. Du Bois Guérin, contrôleur de la maison de la Dauphine, le 5 décembre 1687, pour 16.000 l. (61).

L'année 1687 s'achevait donc pour les Comédiens dans l'espoir : ils ne songeaient plus qu'à faire construire. Cependant, dans l'ombre leurs ennemis travaillaient contre eux. Tout d'abord, les Fermiers généraux, dont les bureaux pour la Douane et le Tabac (62) étaient établis depuis 1685 dans l'ancien hôtel du chancelier Séguier et ses dépendances (63) rue Plâtrière et rue du Bouloi, ne voulaient pas d'un tel voisinage; ensuite le curé de St-Eustache a bien vite jeté les hauts cris.

Le 25 janvier 1688, Seignelay écrit à La Reynie :

---

(57) Au lendemain de la paix de Nimègue, le maréchal de la Feuillade, voulut élever au Roi une statue. Desjardins en fut l'auteur. Les travaux pour son emplacement commencèrent en 1685. Le 30 janvier 1687, le Roi venu rendre grâces à Notre Dame pour sa guérison, visita la nouvelle place presque terminée. Voir A. de Boislisle, *La place des Victoires* ... 1889.

(58) Arch. nat. O1x 31.

(59) L'extrait des enchères du 15 novembre 1687 et l'adjudication du 26 janvier 1688, figurent aux Archives de la Comédie. *Mémoire* ... p. 113.

(60) Les Carmélites s'étaient réfugiées dans cette maison pendant la Fronde : elle était contiguë à l'hôtel de Lussan. Il y eut une communauté indépendante de 1662 à 1682. Les actes passés avec Du Bois Guérin prête nom des Comédiens se retrouvent dans Arch. nat. S 6454 (Biens des Carmélites) et aux Arch. Com. Fr.

(61) Les Carmélites réclamèrent encore 6.000 l. le 4 février 1688.

(62) Le monopole du Tabac datait de 1674.

(63) Grand hôtel qui s'étendait du 22, rue du Bouloi au 51-41, rue J.-J.-Rousseau (rue Plâtrière), jadis hôtel du président Baillet (1560), reconstruit par A. du Cerceau pour le chancelier Séguier : l'Académie française s'y réunit en 1638, puis de 1643 à 1672.

« *Aussitôt que le curé de St-Eustache a su que les Comédiens français voulaient s'établir rue des Petits-Champs, il en a fait ses plaintes au Roi, représentant que cet endroit est le quartier le plus considérable de sa paroisse, et plusieurs propriétaires des maisons voisines se sont joints à luy pour faire les mêmes plaintes. Sur quoi je vous prie de me faire savoir s'il ne conviendroit pas mieux de mettre cette troupe à l'hôtel d'Auch qu'on leur propose rue Montorgueil.* » (64)

La troupe apprend la nouvelle :

« ... *Comme nous croyions n'avoir plus d'autres mesures à prendre, que celle de faire bâtir incessamment, nous fûmes mandés à Versailles de la part de Mgr de Seignelay, qui nous dit que le Roi avait encore révoqué la permission qu'il nous avoit donnée pour l'hôtel de Lussan* (65). *Nous lui fîmes connoitre les engagements considérables où nous étions entrés sur sa parole : et nous prîmes même la liberté d'en faire nos très humbles remontrances au Roy. Enfin après huit jours de sollicitations continuelles, Mgr de Seignelay nous dit pour dernière réponse, que le Roy ne vouloit point consentir à cet établissement, que nous eussions incessamment à nous établir à l'hôtel d'Auch, situé dans la rue Montorgueil : et qu'à l'égard des engagements où nous étions entrés, on donneroit un Arrêt du Conseil d'Etat qui nous déchargeroit...*» (66)

On imagine la déception des Comédiens, presqu'au moment d'aboutir. Jamais encore, ils ne s'étaient engagés si loin. Les démarches faites, les contrats signés, tombaient désormais à vide. Les « *humbles remontrances* » au Roi se justifient. Celui-ci, par l'intermédiaire de Seignelay et La Reynie, s'est débarrassé d'eux avec élégance et désinvolture, leur promettant un Arrêt du Conseil pour rompre leurs engagements, les renvoyant enfin dans un des quartiers les plus populaires de Paris, surpeuplé, encombré des fameux « embarras » de Boileau, dans un lieu incommode, non loin d'un autre théâtre, environné de petites rues et d'impasses peu favorables au dégagement, enfin sur les territoires de plusieurs paroisses.

« ... *Nous fûmes extrêmement surpris de cette proposition. Nous revînmes en toute diligence à Paris, pour faire lever le plan de l'hôtel d'Auch, et ayant reconnu par sa situation et par plusieurs considérations particulières, qu'il y alloit de notre ruine à nous établir dans ce quartier là, nous résolûmes de déclarer à Mgr de Seignelay l'impossibilité qu'il y avoit d'obéir au sujet de l'hôtel d'Auch...* » (67)

---

(64) Depping, *Correspondance administrative sous Louis XIV*, t. II (1851), p. 578.

(65) *L'Etat* précise la date : « ... *ledit jour 7 février* 1688 *nous avons rapporté la meschante nouvelle que le Roy revoquoit la permission de l'hôtel de Lussan et que M. de Seignelay nous renvoye à l'hôtel d'Auch rue Montmartre...* »

(66) *Mémoire* ... p. 116.

(67) Je n'ai pu identifier l'hôtel d'Auch, mais je l'ai du moins situé exactement d'après les indications des Comédiens eux-mêmes.

PARIS AU

XVIIIe

Plan de Turgo, Pl. 11

(Archives Photographiques).

PARIS

AU XVIIIe

Plan de Turgot, Pl. 14

(Archives Photographiques).

LA FACADE .

LÉVATION.

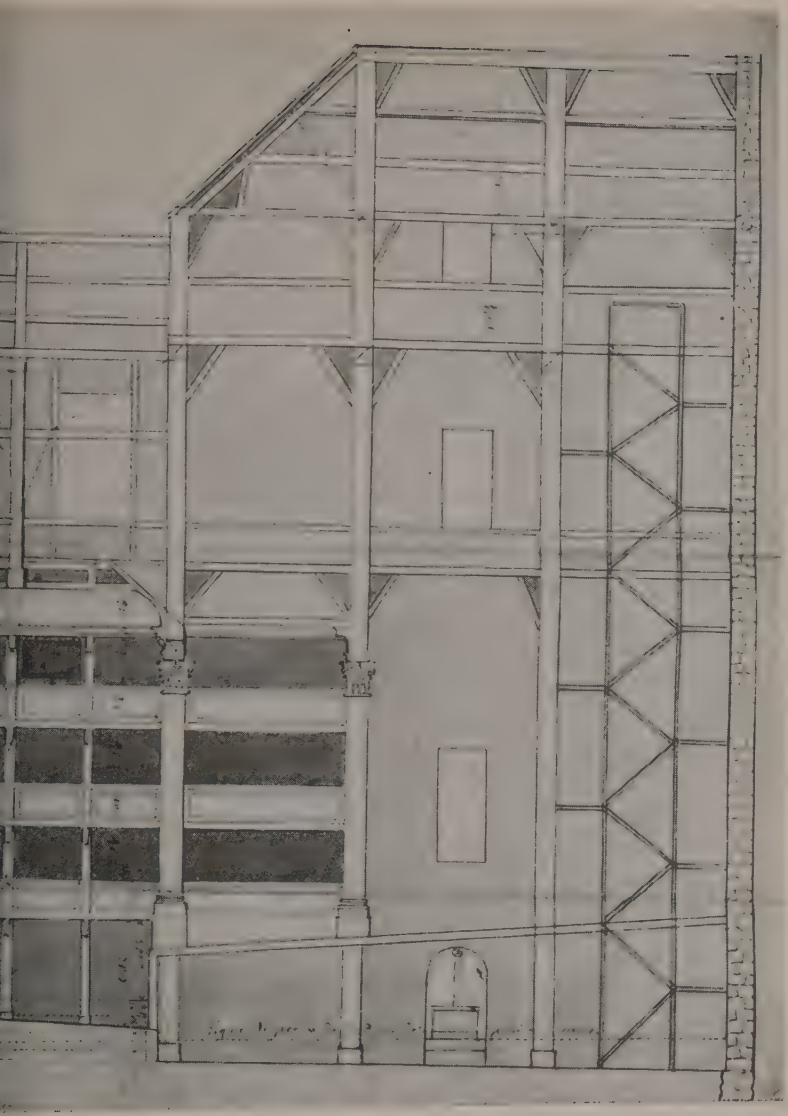
(Archives de la Comédie Française).

FRANÇOIS D'ORBAY

par

F. de TROYES

(Musée de Cherbourg).



ALLE

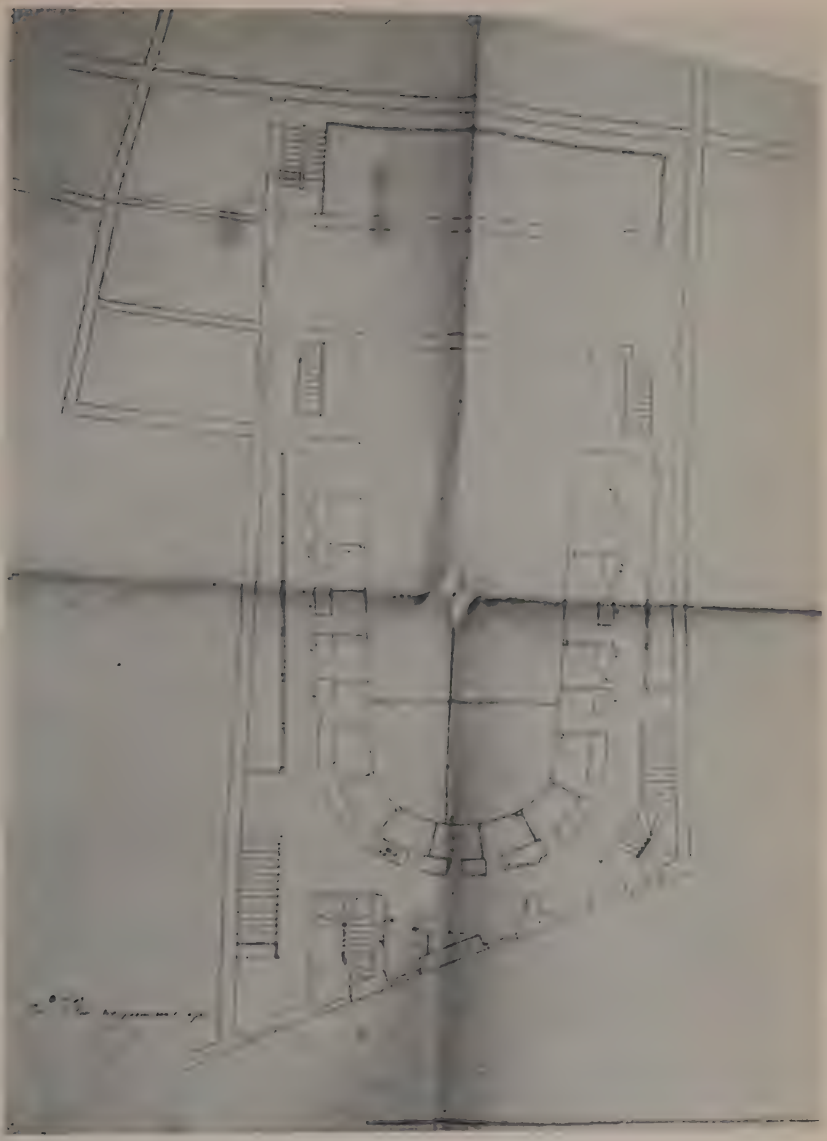
(Archives de la Comédie Française).

Décor de Joachim Pizzoli pour la reprise de Psyché.

On remarque en haut à droite, la signature de La Grange.

(Archives de la Comédie Française).

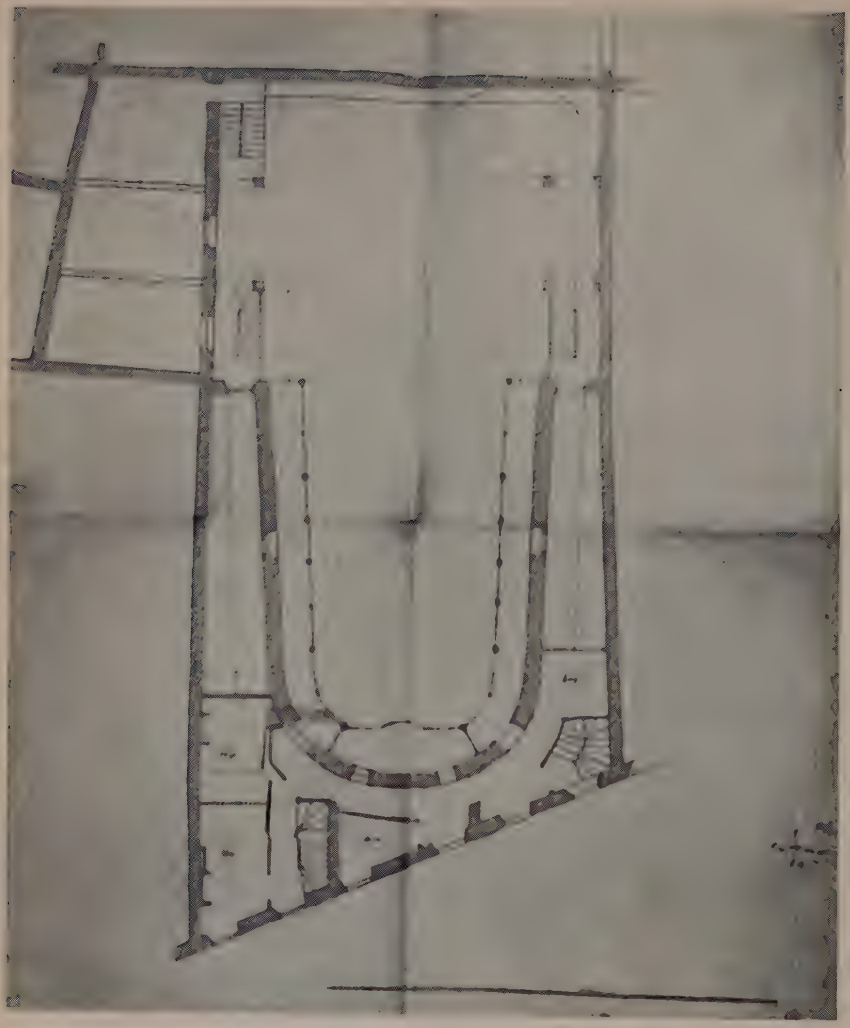
(Photo M. Rigal).



Plan des Premières Loges.

(Archives de la Comédie Française).

(Photo M. Rigal).



Plan des Troisièmes Loges.

(Archives de la Comédie Française).

(Photo M. Rigal).

Ils vont de suite chez d'Orbay, l'homme indispensable :

« *Du* 13 *février on a été chez M. Dorbet pour le plan du quartier de la place des Victoires et de l'hôtel d'Auch avec les halles.* »

C'est sans doute d'Orbay, aidé du rapport qu'il dressa sur les lieux et du plan sommaire (18), qui inspira le mémoire remis par les Comédiens à Seignelay (69) sur l'hôtel d'Auch que nous publions ici :

A Monseigneur le marquis de Seignelay :

Monseigneur,

« *Les Comédiens du Roy suplient très humblement votre Grandeur d'avoir la bonté de jetter les yeux sur ce Mémoire.*

Vous leur avez prescrit Monseigneur, de la part de sa Majesté de s'établir à l'hôtel d'Auche situé dans la rue Montorgueil et ayant une issue sur la rue Montmartre. Ils n'ésitent aucunnement à marquer leur obéissance, mais permettés leur Monseigneur de vous expliquer ce qui leur a été rapporté par les architectes qui ont visité les lieux de leur part.

Cet hostel consiste en un terrain contenant plus de 870 *toises et quoy qu'il soit par conséquent d'un prix excessif, il est impossible d'y construire une salle commode pour le public.*

Il contient 84 *toises de longueur sur des largeurs inégales : du costé de la rue Montorgueil il a au plus* 6 *toises de face. Cette largeur de part et d'autre n'est pas suffisante pour bastir la salle de la Comédie, ce seroit donc une nécessité de la placer dans le milieu du terrain dudit hostel, où il est plus large, et il y auroit de chaque costé un passage de plus de* 20 *toises avant que d'arriver à la dite salle, ce qui seroit fort incommode au public, insuportable aux personnes de qualité qui seroient contraintes de mettre pied à terre à l'entrée des passages, et très préjudiciable aux Comédiens qui seroient obligés de démolir tous les bastiments dudit hostel.*

L'issue de la rue Montmartre ne peut servir par trois raisons, la première parce qu'elle est trop étroite, n'ayant que quinze pieds de face, la seconde que l'égoût qui est en cet endroit occupe tout le milieu de la rue, et qu'estant fort élevé les carrosses qui viendraient à la Comédie ne pourroient facilement se dégager sans être en danger de verser, et la troisième que cette issue se

---

(68) Arch. Com. Fr.

(69) Le 3 février 1688, Seignelay demandait à la Reynie divers plans. Il n'a pas l'air très bien renseigné.

« *Je serois bien aise pour parler au Roi de ce qui regarde les Comédiens français d'avoir en main les plans pour les faire voir à sa Majesté : c'est pourquoi je vous prie de prendre la peine de faire le plan de l'hôtel de Lussan, du couvent des Carmélites, de l'hôtel Séguier et des rues qui les environnent, et aussi un plan de l'hôtel d'Auch et des rues voisines. J'aurai soin de faire payer celui que vous emploierez pour cela. On dit qu'ils ont acquis une maison appartenant aux Carmélites, et qu'ils pensent à acquérir encore partie de l'emplacement de ces religieuses. Je vous prie de me faire savoir ce qui s'est passé à cet égard.* »

Depping, *ouvr. cit.*, p. 579.

trouve presque vis-à-vis de l'église de la Jussienne (70) *qui est un des obstacles que votre Grandeur leur a sur toutes choses prescrit d'éviter.*

D'autre costé la rue Montorgueuil qui seroit la seulle avenue dudit hôtel d'Auche est une des plus passantes de Paris; c'est le seul chemin des Halles, il n'y a pas une heure du jour qu'elle ne soit remplie d'un très grand nombres de charrettes, de fourgons de chasse marée et de toutes sortes de voitures : ce lieu est fort près de l'hostel de Bourgogne (71), *ainsy ce seroit à la même heure un double embaras qui boucheroit entièrement le passage de la rue Tictonne qui est la seule rue de communication du quartier du Marais avec celuy de St-Honnoré, et qui sert desjà de décharge aux carrosses de la Comédie Italienne.*

Considérés d'ailleurs, Monseigneur, que n'ayant que deux troupes de Comédiens à Paris, c'est les exposer à se ruiner entièrement que de les placer si près l'une de l'autre, et que la troupe française estant composée de 23 parts, et chargée de près de 20.000 l. de pensions qu'ils payent tous les ans par ordre du Roy, au lieu que la troupe des Italiens n'est que de quatorze parts sans aucunes pensions : il seroit impossible aux françois non seulement de pouvoir acquitter le prix dudit hostel, mais encore de subsister dans un quartier sy reculé dont les carrosses de la Comédie Italienne fermeroient les avenues. (72)

Ayez la bonté Monseigneur à la recommendation des augustes Princes et Princesses qui les honnorent de leur protection, de vouloir bien entrer dans la vérité de ce qu'ils vous représentent, et s'ils sont absolument exclus de l'hostel de Lussan qu'ils ont acquis de l'agrément de sa Majesté, permettés leur Monseigneur, de proposer d'autres endroits qui leur seront plus convenables et plus commodes pour le public. Et comme ils ne peuvent entrer dans de nouveaux marchés sans estre déchargez de l'adjudication dudit hostel de Lussan et d'une maison contigue audit hostel : ils vous supplient très humblement Monseigneur de leur donner l'arrest que vous leur avés fait la grâce de leur promettre pour la cassation de leurs traitez, sans quoy ils seroient absolument ruinés.

Ils vous suplient encore Monseigneur de considérer que l'exercice du Collège des Quatre Nations doit commencer à la St Remy prochaine (73) *et qu'il ne leur reste pas plus de temps qu'il ne faut pour lesmettre en estat d'obéir. Ils implorent vos bontés pour les tirer de cette extrémité. Ils ne demandent que pour toute grâce qu'un emplacement commode au public et dans lequel ils puissent espérer de s'acquitter des frais de leur nouvel*

---

(70) Construction du nom de Ste Marie l'Egyptienne, chapelle du XIIIe S., qui s'élevait au coin de la rue Montmartre et de la rue de la Jussienne, partie nord de la rue Coq-Héron, créée au XVIe. L'église fut démolie en 1791.

(71) Voir p. 7, n° 2.

(72) Voir fr. Parfaict, *Histoire de l'ancien théâtre italien ... jusqu'à sa suppresston en 1697*, 1763.

(73) 1er octobre.

établissement, de pouvoir soutenir les dépenses qu'ils sont obligés de faire pour le service de la cour, et de continuer à l'avenir le payement des pensions dont ils sont chargez, ils continueront leurs vœux et leurs prières pour la prospérité et la santé de votre Grandeur. »

En même temps que ce Mémoire, les Comédiens remirent à Seignelay « *les propositions que nous faisions de plusieurs places qui nous étoient convenables...* » Cette fois-ci, ce sont eux qui proposent. Il s'agit de « 3 *places* », l'hôtel de Sens, rue St-André dont ils reprennent le projet (74), puis

d'une maison cour et jardin de 32 toises de profondeur sur 12 toises de largeur située dans la rue des Petits-Champs, de l'autre côté de l'hôtel de Lussan. Elle a les mêmes avenues que l'hôtel de Lussan. La rue est fort large. En cet endroit, c'est le quartier de Paris le plus dégagé, et si l'établissement des comédiens audit hôtel de Lussan n'a eu pour obstacle que la proximité du Bureau de Tabac qu'on croit établir dans les écuries de l'hôtel Séguier, qui touchent par derrière à une partie du mur dudit hôtel de Lussan. Cet obstacle ne peut avoir lieu à l'égard de ladite maison puisqu'elle est de l'autre côté de la rue des Petits Champs. Ainsi il est certain qu'il n'y peut avoir aucune difficulté. (75)

enfin du

« *Jeu de Paume de l'Etoile avec ses dépendances situé dans la rue des Fossés proche la porte de Bussy* (76) *au faubourg St-Germain. Cette rue a 7 toises de large en cet endroit et a pour avenues et dégagements la rue de Bussy, la rue Mazarine, la rue Dauphine et la rue St André avec la place qui se trouve entre ces 5 rues. Ledit jeu de Paume est éloigné de toutes les églises et M. le curé de St Sulpice ne peut avoir aucune raison de s'opposer à l'établissement des Comédiens puisqu'ils sont actuellement établis sur sa paroisse.* (77)

Un Mémoire plus complet (et perdu) donnait des détails sur

« *une place indiquée dans la place des Victoires par M. Le duc de la Feuillade, une maison appartenante à Mme de Gouvernay, dans la rue des Petits-Champs...*»

---

(74) Voir n. 51 et 52.

(75) C'était l'hôtel de Colbert de Maulevrier, parent du ministre, situé 21, rue Croix des Petits Champs à l'emplacement de l'hôtel du trésorier de la Bazinière, construit avant 1640. Les *Minutes des Assemblées de la Comédie* notent :

« 2 *février* 1688. *Déclaration des Comédiens commettant La Grange, Le Comte et Raisin pour aller à Versailles voir M. de Maulevrier pour acheter sa maison qu'il a dans la rue des Petits-Champs.* » (fragment inédit).

La Grange nous précise dans l'*Etat* :

« *Du mercredi 11 février, chez M. de Maulevrier, Bechet, Dorbet avec M. Le Comte.* »

En 1706, Colbert de Maulevrier se tua en se jetant par la fenêtre de son hôtel.

(76) Porte de l'enceinte de Ph. Auguste, prit le nom au XIVe de Simon de Buci. En 1418 Perrinet-Leclerc trahit en l'ouvrant aux Bourguignons.

(77) Arch. Com. Fr voir le fragment du plan de Turgot.

Nous ne savons rien sur ces propositions et l'*Etat* n'en souffle mot.

Il fallait encore décider Seignelay à parler des Comédiens au Roi, ce qu'il ne fit pas sans peine. Tout le monde était excédé, et le Roi ne fit pas de difficultés pour accorder aux Comédiens le Jeu de Paume « *la place la plus éloignée des églises* ».

« *...Nous joignimes à nos mémoires tous les plans desdites places et des rues adjacentes. Enfin, après bien des remontrances de notre part, et beaucoup de difficultés de la part de Mgr de Seignelay, nous le résolumes de vouloir bien encore se charger de nos mémoires et de nos plans pour en faire son rapport au Roi.*

Nous attendîmes à Versailles plusieurs jours la réponse de M. de Seignelay, qu'il nous dit qu'il avait fait voir tous nos plans au Roi, et que sa Majesté nous permettoit d'acquérir le Jeu de Paume de l'Etoile et ses dépendances pour y faire notre établissement...»

Le fer fut vite battu. D'après un mémoire fourni par les Comédiens, le 1er mars 1688, un Arrêt du Conseil du Roi fut rendu : permettant l'acquisition du Jeu de Paume, autorisant les Comédiens à y faire leur établissement, enfin cassant et annulant les adjudications et contrats de vente de l'hôtel de Lussan et de la maison des Carmélites rue du Bouloi (78).

Après huit mois d'angoisses et de déceptions, les Comédiens étaient enfin chez eux. Ils oubliaient déjà leurs épuisantes démarches pour ne plus songer qu'à l'avenir.

L'avenir? il était pourtant bien sombre pour les Comédiens français : un terrain irrégulier, des maisons à abattre, un théâtre à édifier et à ouvrir le plus rapidement possible. Ils n'avaient déjà que trop perdu de temps et d'argent. Ils trouvèrent en François d'Orbay, l'architecte des logements hâtifs pour une Cour sans cesse itinérante, une aide efficace et rapide.

---

(78) Les Arch. Com. Fr. conservent une expédition de l'Arrêt sur parchemin, scellée d'un grand cachet de cire jaune, et une expédition accompagnée de la lettre de Louis XIV à La Reynie que voici :

« *Louis par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre*

A notre ami et féal conseiller ordinaire en notre Conseil d'Etat, le sieur de la Reynie, lieutenant général de Police de notre bonne ville de Paris, Salut.

Suivant l'Arrêt dont l'extrait est ci-attaché sous le contre scel de notre Chancellerie, ce jourd'huy donné en notre Conseil d'Etat, Nous y étant :

Nous vous mandons et ordonnons par ces Présentes signées de notre main, de tenir la main à ce que nos Comédiens Français fassent incessamment leur établissement au lieu désigné par ledit Arrêt ... Car tel est notre plaisir. Donné à Versailles le premier jour de mars 1688 *et de notre règne le quarante cinquième.*

Signé *Louis* et plus bas, *par le Roy, Colbert.*

L'Arrêt du Conseil et la lettre de Louis XIV sont publiés par N. Delamare, *Traité de la police*, t. I (1722), p. 476.

Qu'on en juge.

« *Le 8 mars les Comédiens firent l'acquisition du Jeu de Paume de l'Etoile moyennant 62.614 l., et tout de suite après avoir démoli cette maison, ils firent travailler à la construction de leur hôtel.* » (79)

Le Jeu de Paume de l'Etoile avait été bâti sur un terrain donné par Henri IV à Louis Audran, fameux paumier. Mais les Comédiens, ne voulant pas d'un Jeu de Paume décidèrent de faire abattre les bâtiments existants, pour ériger une salle neuve en forme d'ellipse, selon la mode italienne.

D'Orbay se met de suite au travail, et La Grange note :

« *Du 23 mars une chaize pour aller chez M. Dorbet visiter les plans* (80) ; *21 avril on a commençé à découvrir et à démolir...* »

Le 22 avril les plans sont assez avancés pour un examen détaillé :

« *Jeudi 22 avril, M. de Vigarani* (81), *M. Dorbet Le Moine et Bricart* (82) *se sont assemblés avec nous pour examiner les plans de notre salle et bastiments nouveaux. On leur a donné à disner à l'Alliance .*» (83)

De ces plans, j'en ai retrouvé six aux Archives de la Comédie : je les reproduis ici. Disons tout de suite qu'il s'agit de plans destinés à l'entrepreneur, les beaux plans (exemplaires des Comédiens) n'ayant pas été, jusqu'à ce jour, retrouvés (84). Ces derniers devaient être nombreux et détail-

---

(79) Ainsi se termine le *Mémoire* de La Grange, édité par les Frères Parfaict, « Du lundi 8 mars chez M. Bechet pour le contrat d'acquisition du Jeu de Paume de l'Etoile », dit l'*Etat*. L'acte se retrouve aux Arch. Com. Fr. et Min. centr., ét. CXIII.

(80) Pour l'histoire de la construction, je n'utilise plus que l'*Etat des Dépenses* de La Grange, complètement inédit pour cette période (sauf le petit passage cité par Bonnassies et reproduit p. 18).

(81) C'est le fameux Carlo Vigarani, venu en France en 1659 avec son père et son frère pour la construction du théâtre des Tuileries. Il se fixa ensuite en France et eut une pension de 6.000 l. pour les titres d' « *intendant des machines et plaisirs du Roi, inventeur et conducteur des machines, intendant des machines des théâtres, ballets et fêtes royales* ». C'est le metteur en scène des grandes fêtes de Versailles. Associé de Lully de 1672 à 1680, on sait peu de choses de la fin de sa vie. Du moins saura-t-on désormais son rôle de conseiller artistique des Comédiens. Voir G. Rouchés, *Inventaire des lettres des Vigarani* ... 1913.

(82) Le Moine est l'entrepreneur de maçonnerie, qui demeurera, après 1690, chargé de l'entretien du bâtiment.

Albert Bricart est l'architecte conducteur des travaux : il travaillera directement sous les ordres de d'Orbay. On lui confiera les plans. En 1693, il sera payé par Monsieur frère du Roi pour divers travaux au Palais-Royal, que Louis XIV venait de donner à son frère. Bricart se retrouvera sans doute encore sous les ordres de d'Orbay, auteur d'un très beau plan du Palais-Royal en 1692.

Voir U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines lexicon des bildenden Künstler*, T. V. (1911), p. 6.

(83) Dans son relevé de comptes de fin d'année (25 décembre 1688), La Grange note : « *Pour 4 bouteilles de vin qui ont été portées à l'Alliance pour le disner que l'on a donné à M. de Vigarany et autres, 4 l.* »

(84) Peut-être un jour un chercheur plus heureux les retrouvera-t-il? Nous lui souhaitons bonne chance!

Les plans conservés aux Arch. de la Comédie sont : l'élévation de la façade; la coupe du théâtre; le plan du magasin au-dessus du parterre; le plan des 1re loges; le plan des 3e loges; des détails de charpentes.

lés et habiles, quand on sait le soin, la minutie et le talent de d'Orbay.

L'ensemble devait être important puisque,

« *le* 9 *novembre* (1688) *payé le loyer d'une chambre... dans laquelle on a mis tous les plans et desseins du Bastiment faits et à faire, chambre occupée par le sieur Bricart...* 24 *l.* »

Cependant, les plans publiés ici, tout rapides soient-ils, ne laissent pas de révéler la réelle maîtrise de l'architecte. Ils ont de plus, le mérite d'être les seuls originaux que nous possédions pour la salle de l'Ancienne Comédie : ils sont, sauf un, paraphés par les Comédiens et par l'entrepreneur, le 14 avril 1688 (1res loges et façade), le 7 juillet (magasin, coupe du théâtre, charpentes).

Bonnassies écrivait en 1874 :

« ... *Tous les plans approuvés par La Grange Le Comte et Raisin s'en trouvent aux Archives de la Comédie. Ce sont ces feuilles qui ont servi à graver les planches de Mariette reproduites en* 1752 *dans l'*Architecture *de Blondel.* » (85)

Cependant d'Orbay travaille sans relâche : de plus il surveille l'établissement du devis :

« *le mardi* 27 *avril nous avons été... chez M. Dorbet avec M. Raymond* (86) *pour le marché de massonerie avec M. Le Moine. On est convenu que les pierres de démolition tous frais faits nous seront évalués sur le prix des bâtiments à* 600 *l. M. Dorbet a pris le mémoire de M. Le Moine pour l'examiner et régler les prix de toutes sortes desdits ouvrages...*

le jeudi 29e *on a arrêté les prix de la massonnerie avec M. Le Moine chez M. Dorbet, M. Raymond a pris le devis pour le mettre au net...*»

Mais les adversaires des Comédiens n'ont pas désarmé : certes St-Sulpice est loin, mais « *le* 2 *mai, le curé ... se plaint de ce que le reposoir de la Fête-Dieu étoit vis à vis du Jeu de Paume* ». Les Comédiens essayent de l'apaiser en lui promettant de contribuer aux frais du reposoir (87). Peine perdue!

le 3 *mai au matin on est allé chez M.Dorbet pour régler en dernier lieu le plan des fondations de la salle.*

« *Le jeudi* 10 *juin à huit heures du soir, M. Desgranges nous manda par ordre de M. le marquis de Seignelay. Nous passâmes une méchante nuit et avec bien de l'inquiétude le lendemain*

(85) Je crois utile de publier côte à côte les dessins de d'Orbay pour la façade et la coupe du théâtre, et les gravures correspondantes du Blondel. Fig. 5 et fig. 6.

(86) L'expert en maçonnerie.

(87) « *25 décembre, despence du reposoir qui a été fait rue des Fossés à la Feste Dieu* 1688 *à quoy nous avons contribué : pour louages de tapisseries,* 51 *l.* »

vendredi à 7 heures du matin, M. Le Comte et Raisin allèrent recevoir ses ordres (j'estois malade). C'estoit pour leur dire que le Curé de St-Sulpice se dechaisnoit contre nous d'une manière qui ne luy estoit pas avantageuse, que nous ne nous estonnassions point de ses cabales et que nous eussions à continuer notre bastiment en toute assurance. »

Cette fois-ci, les Comédiens se sentent soutenus : tout occupés à activer leur bâtiment, ils ne prêtent que peu d'attention aux efforts du curé de St-Sulpice et se contentent de rire des agissements d'autres curés.

Pourtant, le curé de St-Paul essaya d'acheter le terrain du Jeu de Paume en sous-main. Celui de St-Germain-l'Auxerrois et 4 prêtres allèrent trouver le gendre de Ledoux le propriétaire du Jeu de Paume et lui assurèrent que s'il se mêlait à l'intrigue « *Dieu maudirait son négoce et qu'il seroit ruiné, mais que s'il vouloit nous manquer de parolle, il le regarderait dès à présent comme un Béat...* » (88).

Il faut croire que le gendre de Ledoux ne voulut pas devenir un saint, ou plutôt qu'il ne pût rien contre l'appui du Roi et du ministre enfin accordé aux Comédiens. Au milieu de ces inquiétudes, d'Orbay travaillait toujours : les Comédiens sont sans cesse chez lui pour solliciter un avis, « *visiter les plans* », ou faire appel à sa constante bonne volonté.

Les plans sont terminés le 16 mai : on reconnaît bien là la rapidité de d'Orbay.

« *Le dimanche* 16 *mai, donné à disner à nos entrepreneurs et signé paraphé les plans chez La Cour...*» (89)

Tout va très vite désormais :

« *Samedi* 5 *juin une chaize chez M. Dorbet pour arrêter la façade et lui demander ce qu'il faut donner aux ouvriers pour poser la première pierre...*»

« *le* 27 *juillet une chaize pour aller chez M. d'Orbet au sujet du grand plafond* (90)

« *samedi* 7 *août une chaize pour aller chez M. Dorbet examiner le dessin du plafond et de la première décoration fait par le sieur Joachim, peintre.* »

Ce « *sieur Joachim* » n'était autre que le décorateur attitré de la Comédie, Joachim Pizzoli, peintre italien. Il est l'auteur du décor pour la reprise de *Psyché* en 1684 dont la Comédie

---

(88) Ces passages de l'*Etat* de La Grange, ont été publiés par J. Bonnassies, *ouvr. cit.*, p. 98.

(89) C'est cet ensemble de plans qu'il faudrait retrouver.

(90) D'Orbay avait pu lui-même dresser une première maquette. C'est ce qu'il avait fait, avec un goût très sûr, au Collège Mazarin et à St-Germain en 1673.

Française conserve un dessin, signé de La Grange, Le Comte et Raisin (91).

Pour la sculpture, Etienne Le Hongre, ami de toujours de d'Orbay (92), se propose :

« 19 *août donné à souper à M. Lhongre sculpteur qui s'est offert de faire travailler au frontispice et autres ouvrages, avec M. Dorbet, cy despencé,* 24 *l.* »

Dans les quelques notes sur la vie de Le Hongre par Guillet de Saint-Georges, je relève ce passage, si élogieux pour d'Orbay :

« *... Nous avons déjà dit qu'il y avoit une grande correspondance entre M. Le Hongre et M. d'Orbay, elle parut encore dans le bâtiment de la salle de théâtre que la troupe du Roi fit faire dans le faubourg St-Germain. M. d'Orbay fit le dessin et prit la conduite de cette salle, également remarquable dans la justesse de sa construction, pour les avantages de la voix qui ne perd rien de sa force dans un lieu si vaste, et pour les avantages de la vue qui dans une diversité de situation, y jouit sans contrainte du spectacle proposé. M. Le Hongre fit sur la façade du bâtiment qui regarde la rue, un bas relief travaillé avec étude et délicatesse où il a représenté Minerve armée de son casque, de son javelot et de son bouclier...*» (93)

La Minerve couchée de Le Hongre est toujours sur ce qui reste de la façade de l'hôtel des Comédiens Français : il reçut pour cet ouvrage 30 pistoles.

« *Du 4 septembre un carrosses pour aller chez M. Dorbet et chez M. L'Ongre* (sic) *sculpteur à qui nous avons proposé* 30 *pistoles pour la sculpture de la façade...*»

En 1689, pour remercier Le Hongre, qui fut le dévoué conseiller pour la sculpture de l'hôtel, les Comédiens lui accorderont les entrées gratuites :

« 1689, 25 *juillet. La Compagnie a résolu d'ajouter à la liste de ceux qui entrent à la Comédie en qualité de nos amis Monsieur Longre sculpteur qui a eu la bonté de donner ses soins et son industrie pour tout ce que nous avons fait faire de sculpture et ses avis pour le reste de l'ouvrage.* » (94)

---

(91) En voir la reproduction ici. Cependant le 2 novembre on fit appel à Bon Boulogne pour le grand plafond, de concert avec Pizzioli.

(92) Etienne Le Hongre (1628-1690) était le fils d'un menuisier renommé. Elève de Sarrazin, il fut envoyé à Rome aux frais du Roi de 1653 à 1659. En 1667 il fut membre de l'Académie royale, en 1676 professeur. Avec d'Orbay il collabora, à l'église des Prémontrés de la Croix Rouge en 1661, au Louvre, aux Tuileries, au Collège des Quatre nations, à Versailles. Avec Desjardins et Girardon, c'est l'un des plus grands sculpteurs de l'époque de Louis XIV.
U. Thieme et F. Becker, *ouvr. cit.*, t. XXII (1928), p. 586.

(93) Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. Dussieux, t. I (1854), p. 374.

(94) Minutes des Assemblées des Comédiens.

Mais revenons au 2 novembre 1688, où La Grange note :

« une chaize pour aller chez M. Bologne le prier de vouloir travailler avec le s^r Joachim à notre plafond, 3 *l. Nous lui avons donné à disner et à M. son frère,* 24 *l.* » (95)

Ce plafond fut considéré comme une très bonne œuvre de Boullogne : malheureusement, les Comédiens le laissèrent rapidement se détériorer et d'après J.-F. Blondel on n'en distinguait plus les détails en 1752 (96).

« *Le* 3 *novembre M. Prieur est venu nous trouver pour aller visiter la maison qu'il est sur le point de nous vendre rue des Mauvais Garçons. On a esté quérir Monsieur Dorbet et on l'a ramené chez lui, une chaize,* 2 *l.* 12 *s.* »

Cette phrase démontre bien la déférence des Comédiens envers leur architecte, et la confiance sans bornes, qu'ils avaient en lui. Ils veulent son avis pour l'achat de deux maisons derrière l'hôtel, rue des Mauvais-Garçons (17 et 19, rue Grégoire de Tours), affaire conclue le 23 décembre 1688 (97). Les loges d'acteurs et les bureaux administratifs du théâtre y furent installés. Bricart fut l'architecte de l'aménagement de ces deux maisons en un seul bâtiment, sous la haute direction de d'Orbay.

« *Payé le* 20 *décembre* 1690 *au s^r Bricart, architecte inspecteur, pour le bâtiment neuf de la rue des Mauvais Garçons, sous les ordres de M. Dorbet,* 250 *l.* »

Et ce sont les derniers travaux avant l'ouverture du théâtre :

« *le* 20 *novembre on est allé chez M. Dorbet tant pour résoudre les escaliers du parterre que les consoles dont le sculpteur demande un prix excessif...*

vendredi 4 *mars* (1689) *on est allé chez M. Dorbet afin de résoudre les pilastres plaffons, auteur et ouverture du théâtre...*

le 18 *mars une chaize pour aller prier M. de Vigarany de prendre la peyne de nous venir conseiller sur les peintures et ornements des loges...*» (98)

Les Comédiens Français donnèrent leur première représentation dans leur hôtel de la rue des Fossés St Germain, le

---

(95) Bon Boullogne (1649-1717). Célèbre peintre qui travailla à Marly, Trianon, à la chapelle de Versailles, etc. Voir G. Caix de Saint-Aymour, *Une famille d'artistes au XVIIe : les Boullogne,* 1919.
Une description manuscrite du plafond existe dans Bibl. Arsenal ms. 6544, f° 201.

(96) J.-F. Blondel, *l'Architecture française,* t. II (1752), p. 30 et suiv.

(97) Arch. Com. Fr. et Arch. nat. Min. centr. ét. CXIII.

(98) De ces peintures, Blondel écrivait : « ... *Le devant de toutes les loges a été peint avec beaucoup de grâce et de discrétion, ce qui prouve, que dans le dernier siècle, dans les choses mêmes qui sembloient permettre qu'on s'abandonnoit au feu de l'imagination, l'on s'éloignoit cependant de la frivolité des ornements...* »

18 avril 1689 : au programme *Phèdre* et le *Médecin malgré lui.*

Nous aimerions avoir une relation contemporaine de cette première : mais les gazettes sont muettes. C'est seulement en 1696 lors d'une visite du Grand Dauphin à la Comédie, que le *Mercure galant* citera l'Arrêt du Conseil du 1er mars 1688 et l'établissement rue des Fossés ajoutant :

« *La salle parut ce jour là dans toute sa beauté, estant éclairée de 24 lustres garnis de bougies, dont les lumières firent remarquer les peintures et briller l'or des ornements.* » (99)

Piganiol de la Force est un peu plus prolixe :

« *... Cet Hôtel qui a été élevé sur les desseins de François d'Orbay, architecte de réputation, occupe un terrain de 10 toises, et est d'une architecture simple, mais assez régulière. La face est de pierre de taille à 2 étages, et percée par six croisées à chaque étage. Elle est couronnée par un fronton triangulaire, dans le timpan duquel est une figure de Minerve en demi-relief. Au-dessus, sont les armes de France aussi en demi-relief, et plus bas est une cartouche, où est cette inscription en lettre d'or sur marbre noir :*

HOTEL DES COMEDIENS DU ROY
entretenus par sa Majesté 1688. (100)

Un grand balcon de fer qui a 4 pieds de saillie, régne sur toute la longueur de la façade et au-dessus sont 4 portes quarrées, et de même proportion, par lesquelles on entre dans l'hôtel. La salle où est le théâtre est orné de loges assez commodes. Le parterre et l'amphithéâtre peuvent contenir un grand nombre de spectateurs. (101)

D'Orbay avait tiré le meilleur parti d'un terrain ingrat, irrégulier à souhait. L'architecture de l'hôtel était régulière, les proportions harmonieuses : Blondel aurait souhaité plus de fantaisie pour la façade qu'il juge « sévère »; mais il loue, à juste titre, la terminaison de la salle en arc de cercle « pour faciliter la circulation du son » (102). En effet, c'était une nouveauté, et d'Orbay fut le premier en France à adopter cette habitude italienne. Le parterre pouvait contenir plus de 3.000 personnes debout. Les loges (103) étaient bien comprises, les dégagements aisés, l'ensemble admirablement proportionné. La salle passait alors pour une des plus belles d'Europe. Un an et quelques jours s'étaient écoulés depuis

(99) *Mercure galant*, février 1696, p. 276.
(100) « *Le 18 novembre, j'ai payé à M. Misson, maître marbrier pour l'inscription de marbre de notre hôtel, prix fait chez M. Dorbet,* 121 *l.* 10 *s.* »
(101) Piganiol de la Force, *Description de Paris*, t. VI (1742), pp. 257-258.
(102) J.-F. Blondel, *ouvr. cit.*, p. 30.
(103) Voir fig. 8 et 9 un plan des 3e loges de d'Orbay, et un plan des 1re loges que je pense être de Bricard. Arch. Com. fr.

l'achat du Jeu de Paume, les Comédiens étaient chez eux et jouaient régulièrement dans leur théâtre tout neuf.,

Il fallait à présent le payer : *l'Etat général de toutes les dépenses que les Comédiens ont été obligés de faire pour parvenir à leur établissement* (104) indique près de 200.000 l. de frais. Les Comédiens restèrent longtemps endettés.

A la fin de son *Etat*, La Grange donne les sommes payées aux différents ouvriers, entrepreneurs, décorateurs, bref à tous ceux qui avaient travaillé à l'hôtel. Mais d'architecte point : jusqu'au moment où j'eus l'explication de cette abstention :

« Le jeudi 28 avril nous avons été remercier Monsieur Dorbet de tous ses soins peynes et ministère au sujet de notre établissement qu'il a eu la bonté de conduire jusques à la perfection. Nous luy avons présenté et laissé une bourse dans laquelle il y avait 80 louis d'or. Il les a renvoyés à Mlle Guérin avec une lettre par laquelle il confirme par écrit tout ce qu'il nous avoit dit de bouche qui est qu'il avoit prétendu nous obliger et que c'estoit lui faire injure qu'avoir eu la pensée de lui faire un présent. Enfin le mercredi 4 may on est retourné chez lui pour lui faire de nouveaux remerciemens. »

Quel noble caractère! Après ses soins incessants, ses nombreux plans, ses conseils techniques donnés sans relâche à l'établissement de la Comédie rue des Fossés, d'Orbay n'a rien voulu recevoir. Cela confirme singulièrement le jugement un peu postérieur de G. Brice :

« François d'Orbay né à Paris était bon architecte, qui joignait à la connaissance de son art un désintéressement et une probité reconnue : cependant ces rares qualités ne lui avaient procuré aucune fortune, et quoiqu'il eût été employé à de grands travaux, il était pourtant demeuré dans un état assez médiocre... » (105)

C'est que les Comédiens étaient ses amis et qu'il n'a voulu que les « obliger ». Il est de tous les repas donnés aux entrepreneur, décorateur, peintre, sculpteur, il ne dédaigne pas de boire du vin en compagnie de l'un ou de l'autre des Comédiens (106). Il est significatif que d'Orbay ait renvoyé la bourse aux 80 louis à « Mlle Guérin »; Armande Béjart remariée en 1677 au comédien Guérin d'Estrechy (107). Si

---

(104) Ratifié par les Comédiens le 23 juin 1692, résumé par les frères Parfaict, voir plus haut.
Bonnassies ne l'a pas retrouvé aux Archives de la Comédie et la minute a été perdue en 1871 chez le notaire, Voir, *ouvr. cit.*, p. 102.

(105) G. Brice, *Description nouvelle de Paris*, éd. 1713, t. I, p. 137.

(106) « *Payé à Le Comte, du 27 juillet* (1688) 2 *bouteilles de vin avec M. Dorbet.* »

(107) H. Lyonnet, *Mlle Molière*, 1932.
Les Comédiens avaient porté à la fin de l'*Etat général* précité, un article pour faire

La Grange était l'homme d'affaires de la Comédie, la veuve de Molière gardait un grand prestige parmi ses camarades. Je serais tentée de voir dans le geste de d'Orbay comme un hommage à Molière, qu'il a très bien pu connaître, au Petit Bourbon en 1659, dans les fêtes de Vaux ou de Versailles, où il secondait son maître Louis Le Vau. Je laisse aux Moliéristes le soin d'éclaircir ce point.

Parvenue au terme de mon étude, j'espère avoir atteint mon but : retracer l'histoire de deux années troublées de la Comédie Française, décrire les circonstances de l'établissement de la rue des Fossés, enfin jeter quelque lumière sur l'ami fidèle des Comédiens, François d'Orbay, qui fut en même temps un grand architecte et un « honnête homme », dans toute l'acception du mot.

Nicole BOURDEL.

imprimer l'éloge de d'Orbay. Mais je n'ai rien retrouvé, et je pense que cet éloge n'a jamais été écrit.

D'Orbay eut bien entendu l'entrée gratuite à la Comédie : de plus « *le 26 mars 1690 on a résolu de laisser entrer au parterre le neveu de M. Dorbet* » (Minutes des Ass. des Comédiens. Il s'agit de l'architecte Nicolas d'Orbay (1679-1747) souvent pris pour le fils de François, en réalité le fils de son frère Jean, entrepreneur des bâtiments du Roi.

A PROPOS D'UN PLAN D'OPÉRA-COMIQUE DE DIDEROT[1]

I. — LE TEXTE

Ce *Plan d'un opéra-comique* est une des pièces de la collection des manuscrits de Diderot retrouvés et inventoriés par M. Herbert Dieckmann, Professeur à Havard University, et qui se trouvent maintenant à la Bibliothèque Nationale à Paris (2).

Le manuscrit est autographe. Seul le titre est d'une autre main, sans doute celle de la fille de Diderot, Mme de Vandeul. La présentation même des feuillets, écrits à mi-marge, comportant peu de corrections, et certaines fautes d'orthographe caractéristiques, prouvent qu'il s'agit d'une mise au net de Diderot, d'après un premier projet qui ne se retrouve pas dans le fonds « Vandeul ». Quelques phrases ajoutées en marge, et l'existence de deux versions successives de la fin de l'acte II, montrent que Diderot est revenu ultérieurement sur cette mise au net. C'est donc un projet qu'il a porté un certain temps en lui-même, et qu'il a abandonné pour des raisons qui nous sont inconnues. Les dialogues sont pour la plupart entièrement rédigés, mais un certain nombre de scènes sont résumées de façon assez succincte, et les *airs* se réduisent à l'indication d'un titre souvent très vague.

Rien ne permet de dater ce *Plan,* même de façon approximative. M. Benot, dans la présentation dont il a fait précéder le texte dans *Europe,* suggère, avec une légitime prudence, qu'il peut être contemporain de la première version du *Barbier*

(1) La *Revue d'histoire du théâtre* avait décidé en janvier de publier le texte de ce *Plan* avec notre étude et des notes. La publication du texte lui-même a été rendue inutile par celles qui ont été faites, en février dans *The Romanic Review*, vol. XLVI, n° 1, p. 3-24, par M.-J. Robert Loy, et en mars, dans la revue *Europe,* n° 111, p. 3-29, par M. Yves Benot.

(2) Herbert Dieckmann, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot,* Genève, Droz, et Lille, Giard, 1951, p. 8.

de Séville, alors que la pièce de Beaumarchais n'était encore qu'un opéra-comique destiné à la Comédie-Italienne. En réalité il est bien difficile de le savoir. La correspondance de Diderot, si précieuse souvent pour dater tel de ses ouvrages, est muette sur ce projet.

Après la publication de ses drames bourgeois, Diderot qui, bien entendu, ne se désintéressa jamais de la vie du théâtre, connut semble-t-il deux accès de « fièvre » dramatique, l'un aux environs de 1760, l'autre vers 1770. Au cours du premier il jeta sur le papier *le Shérif, le Train du Monde, Madame de Linan, l'Infortunée,* une traduction du *Joueur* (3) ; il fit quelques comptes rendus de pièces pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, et rédigea, en 1762, ses *Réflexions sur Térence* (4). Au cours du second les comptes rendus se multiplient, — six au moins en 1769, — et Diderot échafaude *les Pères malheureux* et le *Plan d'un divertissement domestique,* qui devient *la Pièce et le Prologue,* avant de se transformer, quelques années plus tard, en *Est-il bon? Est-il méchant?* (5). En 1773, le *Paradoxe sur le Comédien* (6) vient clore brillamment cette dernière période d'activité dramatique du Philosophe.

La correspondance de Diderot avec Grimm évoque à deux reprises, à la mi-juillet et au début d'août 1759 (7), sous le titre de *la Jalouse,* une pièce qui ne nous est pas autrement connue. S'agit-il du *Mari libertin puni* (8), plan d'un divertissement qui, d'ailleurs, présente quelque analogie avec notre opéra-comique? Parlant de sa maîtresse, Mme Christophe, que trompe son vieil avare de mari, Nanette se plaint dès la scène 1 d'être tourmentée par une « femme jalouse ». Et c'est bien la jalousie, en effet, qui rend Mme Christophe assez inventive pour mener à son gré mari, valet, et servante, jusqu'à la vengeance bouffonne qu'elle tire enfin du vieux libertin.

Si l'on pouvait faire la preuve que *le Mari libertin* a bien été conçu en 1759, il faudrait encore pouvoir dire si le *Plan d'un opéra-comique* lui est antérieur ou postérieur. La mystification qui sert de dénouement au *Mari libertin* se retrouve

---

(3) *Œuvres complètes de Diderot revues sur les éditions originales,* par J. Assézat et Maurice Tourneux (édition usuellement désignée par A-T), Paris, Garnier, 1875-1877, 20 vol. Pour *le Shérif,* voir A-T, VIII, p. 3; pour *le Train du monde,* A-T, VIII, p. 245; pour *Madame de Linan,* A-T, VIII, p. 261; pour *l'Infortunée,* A-T, VIII, p. 337; pour le *Joueur,* A-T, VII, p. 411.

(4) A-T, V, p. 228.

(5) Respectivement A-T, VIII, p. 17, p. 59, p. 69, p. 135.

(6) A-T, VIII, p. 339.

(7) *Correspondance inédite,* p. p. André Babelon, Paris, Gallimard, 1931, t. I, pp. 55 et 63.

(8) A-T, VIII, p. 265.

amplement développée dans le *Plan d'un opéra-comique*, et parfois mot pour mot. On a évidemment l'impression que la scène la plus développée est postérieure à l'autre, mais ce n'est qu'une impression, et le contraire pourrait aussi bien être vrai.

Une lettre de Diderot à Grimm, du 9 juin 1777 (9), évoque encore une « comédie gaie » faite, précise Diderot, « du samedi au soir au lundi matin ». Mais à cette date il peut aussi bien s'agir d'une des rédactions de *Est-il bon? Est-il méchant?*

Que sont encore ces « deux pièces pour le théâtre du général », que Diderot envoie à Grimm le 12 décembre 1772? Il dit qu'elles l'ont « distrait », et que « cela a été écrit à tire d'aile », mais nous n'en savons pas davantage (10).

Hâtons-nous donc de conclure en reconnaissant qu'il n'est pas possible actuellement de dater avec précision le *Plan d'un opéra-comique.*

II. — LA PLACE DE DIDEROT DANS L'HISTOIRE DE L'OPERA-COMIQUE FRANÇAIS

On connaît assez bien la part prise par Diderot dans la création en France du genre dramatique « sérieux », avec *le Fils naturel* et *le Père de famille*. On sait aussi qu'il avait une véritable passion pour le théâtre, et qu'il a plus d'une fois maudit sa tâche écrasante d'éditeur de *l'Encyclopédie*, qui l'empêchait de réaliser ses rêves d'auteur dramatique.

On aurait tort de limiter Diderot au genre « sérieux », comme on a tort d'associer toujours son nom à celui de Greuze en peinture. Il est vrai que Diderot ne s'est jamais départi de son refus de l'art gratuit, au théâtre comme en peinture, et qu'il a toujours tenu à ce que l'art garde sa valeur éducative. Il est pourtant faux et injuste de faire de Diderot un doctrinaire. Il était trop attentif aux réalités de la vie, et il était trop artiste, pour ne pas discerner le danger qu'un parti-pris moralisant et didactique fait courir à toute création artistique véritable. Après une période d'enthousiasme pour l'auteur de *l'Accordée de village*, il vint un temps où Diderot dit de lui : « Je n'aime plus Greuze » (12).

Sans renier son théâtre sérieux, Diderot a suivi dans le domaine dramatique une évolution sensiblement parallèle.

(9) *Corr. inéd.*, t. I, p. 181.
(10) *Ibid.*, p. 162.
(12) A-T, XI, p. 440 (*Salon de* 1769).

On connaissait déjà *Est-il bon? Est-il méchant?* simple divertissement de société, mais vivant, mais léger, tantôt follement gai et tantôt attendri, et dont la morale passe bien mieux la rampe que les prédications du *Père de Famille.*

Parmi les plans connus ou inédits laissés par Diderot il y a entre autres des comédies, *Madame de Linan, le Train du monde;* il y a des tragédies, *Térentia, l'Infortunée, le Shérif, les Pères malheureux.*

L'éventail des genres tentés par Diderot serait incomplet, s'il n'avait aussi réfléchi aux moyens d'expression d'un genre tout aussi vivant que la comédie ou la tragédie, et qui connut en France un renouveau extraordinaire dans les années 1750-1760 : l'opéra-comique.

De nombreuses études ont été consacrées au rôle décisif joué par les Bouffons italiens dans ce renouveau. On sait avec quelle passion les philosophes se rangèrent dans le camp des défenseurs de la musique italienne, avec à leur tête Grimm et Jean-Jacques Rousseau.

La part prise par Diderot à l'élaboration de certains des pamphlets qui furent alors jetés dans la bataille n'est peut-être pas aussi grande qu'on l'a cru. Il est permis de se demander, malgré le témoignage de Rousseau, s'il est bien l'auteur de l'*Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra...* (13). Les deux autres textes de cette période, *Au petit Prophète de Boehmischbroda* (14), et les *Trois chapitres* ... (15), ont un contenu assez pauvre.

Au reste la « querelle des Bouffons » était une mauvaise querelle. Elle était née d'un malentendu, et semble bien n'avoir passionné qu'un quarteron d'intellectuels, sans toucher vraiment le grand public, ni affecter profondément la vie théâtrale. Comme le souligne justement une étude de Georges Cucuel (16), les partisans des Bouffons n'opposaient pas l'opéra-bouffe italien à l'opéra-comique français, mais l'opéra-bouffe italien à l'opéra français.

N'oublions pas que c'est sur la scène de l'Opéra que la troupe de Bambini joua, du 1er août 1752 au 7 mars 1754, devant le public habitué aux opéras de Lulli, de Campra, de Destouches, de Rameau. L'opéra français était attaqué depuis tant d'années, comme trop savant, trop sérieux, trop ennuyeux, qu'on fit un triomphe aux Bouffons pour souligner avec éclat la fin d'une suprématie affirmée longtemps et

(13) A-T, XII, p. 143-151.
(14) A-T, XII, p. 152-156.
(15) A-T, XII, p. 157-170.
(16) Georges Cucuel, *Les créateurs de l'Opéra-Comique français*, Paris, Alcan, 1914.

jalousement (17). Le premier enthousiasme passé, la troupe de Bambini eut sans doute plus de succès que celle de Riccoboni, qui en 1746 avait déjà joué *la Serva padrona* à l'hôtel de Bourgogne, puisqu'elle réussit à tenir la scène pendant plus d'un an et demi. Il faut cependant noter que pendant cette période les Bouffons ne jouèrent pas moins de treize pièces, et que pas une ne tint très longtemps l'affiche. *Il Tracollo Medico* ignorante subit même un échec en mai 1753, et *Il paratogio* n'eut guère plus de succès en septembre. Quand les Bouffons quittèrent Paris six mois plus tard, ils avaient bien compris que le public de l'Opéra n'attendait plus rien d'eux.

Il est paradoxal que tout au long de la « querelle » il n'ait pas été dit un mot de l'opéra-comique français. C'était pourtant le seul genre qui en France pouvait être comparé à l'opéra-bouffe italien; c'était certainement celui qui pouvait se flatter d'attirer le public le plus nombreux et le plus enthousiaste.

Malheureusement ce genre de spectacle avait ses assises à la Foire Saint-Laurent et à la Foire Saint-Germain, et son caractère même ne permettait pas aux gens de bien d'en parler, à plus forte raison d'en écrire, sans risquer de déshonorer leur plume.

L'article *opéra-comique* de *l'Encyclopédie,* paru en 1765, définit le genre en ces termes : « Il ne consiste que dans le choix d'un sujet qui produise des scènes bouffonnes, des représentations assez peu épurées, et des vaudevilles dont le petit peuple fait ses délices ». Et Jullien dit Desboulmiers s'excuse dans sa préface à l'*Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique* (18) : « J'ai cru qu'il serait ridicule de traiter sérieusement l'Histoire de l'Opéra-Comique et de faire une discussion raisonnée d'un genre qui ne l'est pas ».

C'est pourtant une histoire passionnante que celle du théâtre de la Foire au milieu du XVIIIe siècle.

Après bien des vicissitudes, et victime des attaques incessantes de ses grands rivaux, Opéra, Comédie-Française et Comédie-Italienne, l'Opéra-Comique avait été fermé en 1745, et Jean Monnet ne put le rouvrir que le 3 février 1752, à la Foire Saint-Germain, peu de temps avant l'arrivée des Bouffons à l'Opéra. Les pièces représentées sur le théâtre de Monnet n'étaient plus comme dans les débuts du genre des parodies comiques d'opéras sérieux, mais de véritables pièces,

(17) Voir le chapitre XIII des *Bijoux indiscrets*, « De l'opéra de Banza ».
(18) Jean-Auguste Jullien dit Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1769, 2 vol.

représentant une action suivie, comique le plus souvent, renfermant des couplets chantés reliés par des scènes en prose ou en vers. Les couplets étaient généralement faits sur des airs connus, appelés *vaudevilles, pont-neuf,* ou *fredons,* bien qu'il ne fût pas rare d'entendre des airs originaux à l'Opéra-Comique, bien avant 1752.

Par ses sujets, très souvent empruntés au répertoire traditionnel de la farce, par ses couplets, par son cadre forain de Saint-Laurent ou de Saint-Germain des Prés, l'Opéra-Comique était fait pour satisfaire une clientèle populaire, mais il ne laissait pas d'attirer des personnes de plus haut parage, qui ne répugnaient pas à s' « encanailler », pourvu qu'on ne parlât pas dans le monde d'un spectacle dont il était convenu qu'il était trop peu « épuré ». La preuve la plus éclatante de ce succès, c'est la haine dont les comédiens italiens ne cessèrent de poursuivre le théâtre de la Foire, et l'empressement avec lequel ils rivalisèrent avec lui sur son propre terrain.

C'est sur le théâtre de la Foire, entre 1752 et 1760, et non pas sur la scène de l'Opéra lors de la venue des Bouffons, que se joua vraiment le sort de l'opéra-comique français. Ce n'est pas Grimm et ce n'est pas d'Holbach, mais le public de la Foire et celui de la Comédie-Italienne, qui imposèrent aux musiciens et aux librettistes les règles du nouveau genre.

Laissés en dehors de la « querelle » de 1753, Jean Monnet et les Italiens de l'hôtel de Bourgogne, en vieux routiers du théâtre, virent très vite le parti qu'ils pouvaient tirer de la formule des Bouffons : airs originaux et expressifs, intrigue resserrée, sujets et décors réalistes. Sans attendre qu'il y eût des compositeurs capables de rivaliser en France avec Pergolèse, Rinaldo de Capoue ou Jomelli, Monnet et les Italiens s'empressèrent de faire jouer en adaptation française les pièces du répertoire des Bouffons, déclenchant ainsi, en pleine connaissance de cause, la véritable querelle de l'opéra-comique français : *ariettes* (19) ou *vaudevilles, récitatif* (20) ou dialogue parlé, fantaisie ou réalisme, c'était au public de choisir, aux compositeurs et aux auteurs de mesurer leurs forces.

L'histoire de cette querelle est liée à celle des œuvres, et se reflète aujourd'hui pour nous dans le double réper-

(19) *Ariettes :* « ... grands morceaux de Musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai et marqué, qui se chantent avec des Accompagnements de Symphonie, et qui sont communément en Rondeaux. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la Musique,* 1768).

(20) *Récitatif :* c'est un chant qui suit les inflexions mêmes de la langue parlée. « C'est lui qui sépare et distingue les Airs; qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède et la dispose à goûter celui qui suit. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la Musique*).

toire de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne, du 30 juillet 1753, date de la création des *Troqueurs*, de Dauvergne et Vadé, à l'Opéra-Comique, au 12 janvier 1762, date de la réunion des deux théâtres. Malgré la résistance de la comédie à vaudevilles, brillamment illustrée par Favart depuis 1734, le genre traditionnel dut peu à peu céder la place aux comédies à ariettes (21), adaptées d'abord des opéras-bouffes italiens, puis créées de toutes pièces par des compositeurs et des auteurs français.

L'année 1759 fait date dans ce renouveau. Si le 8 octobre 1759 la Comédie-Italienne donne encore une traduction de la *Donna superba*, créée par les Bouffons à Paris le 19 décembre 1752, l'Opéra-Comique de la Foire avait déjà vu triompher le 7 février Monsigny avec *les Aveux indiscrets*, et le 9 mars Philidor avec *Blaise le savetier*, livret de Sedaine. C'était la confirmation du succès extraordinaire remporté l'année précédente par Duni avec *le Peintre amoureux de son modèle*, créé dès le 20 juillet 1757 à la Foire Saint-Laurent et repris le 3 février 1758.

Favart qui, en association avec Corby, Moet et Dehesse, a remplacé Jean Monnet en décembre 1757 à la tête de l'Opéra-Comique, défend encore le vaudeville dans *le Procès des Ariettes et des Vaudevilles*, le 28 juin 1760 à la Foire Saint-Laurent. Mais le mouvement imposé par le public et par les meilleurs des compositeurs du temps l'entraîne finalement lui-même. Dès la fusion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne, au début de 1762, Favart crée, le 15 février, *Annette et Lubin* : c'est une comédie où les ariettes l'emportent nettement sur les vaudevilles. Le genre qui dès lors triomphe se distingue à la fois de l'opéra-bouffe italien et du vieil opéra-comique français : l'intrigue est réaliste et resserrée, le ton est quelquefois moralisant, la musique est originale, les ariettes remplacent les vaudevilles pour les couplets, le récitatif italien est abandonné au profit du dialogue parlé (22).

Le succès de cette formule est immense : dès septembre 1761 Favart écrit : « L'Opéra-Comique ne désemplit pas, il écrase tous les autres spectacles » (23). Et le 9 février 1762

(21) Le fonds Rondel, à la Bibliothèque de l'Arsenal, contient le texte imprimé d'un opéra-bouffon en deux actes d'un auteur inconnu, — *le Tuteur jaloux*, Avignon et Marseille, 1759, 40 p., — représenté pour la première fois à Marseille le 25 février 1759. Ce livret est parfaitement insipide, mais comporte de précieuses notes manuscrites, qui illustrent très bien l'évolution du genre. Tous les airs indiqués étaient à l'origine des vaudevilles, sauf neuf. Mais l'auteur, revoyant son texte, a plus tard ajouté après le mot « fin » : « Tout en airs neufs ».

(22) L'usage du récitatif fut expressément interdit, à la demande de l'Opéra, sur la scène de la Comédie Italienne, après sa réunion avec l'Opéra-Comique.

(23) Cité par Castil Blaze, *Histoire de l'Opéra-Comique*, manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 538., p. 132.

il écrit encore, parlant de la première représentation du nouveau théâtre de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique réunis : « L'affluence a été extraordinaire; dès midi il n'y avait plus un billet à distribuer. Plusieurs personnes ont été estropiées; un homme a rendu l'âme dans la presse » (24).

L'année 1763 voit entrer 300.000 francs dans la caisse de la troupe, et la part d'acteur se monte à 15.000 francs.

Il eut été surprenant, nous l'avons dit, que Diderot s'abstînt de participer à cette « querelle », du moment que ce n'était plus une question de doctrine, mais un problème concret, posé par la vie même d'un théâtre.

Il ne faut pas, sur ce point, se laisser égarer par un certain nombre de déclarations qui sembleraient indiquer que Diderot méprisait l'Opéra-Comique et le théâtre de la Foire.

On trouve, bien sûr, dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), des phrases comme celles-ci : « Le burlesque et le merveilleux sont également hors de la nature » (26), « La farce, la parade et la parodie ne sont pas des genres » (27). Nous avons vu déjà comment *l'Encyclopédie* traitait encore l'opéra-comique en 1765. Les comptes rendus donnés à la *Correspondance littéraire* de Grimm ne sont pas souvent élogieux, et on n'y rencontre jamais les acteurs de la troupe de Bambini que sous les noms de « misérables bouffons » et de « canaille chantante ».

Il faut cependant faire ici deux réserves importantes.

Lorsque Diderot fait paraître les *Entretiens,* il a surtout l'intention de justifier le théâtre sérieux, et les nécessités de la polémique l'amènent souvent à déprécier les autres genres. Lorsque, plus tard, Diderot est invité par Grimm à lui fournir des comptes rendus, il doit tenir compte de la doctrine constante de son ami qui, à de rares exceptions près, a toujours considéré l'opéra-comique français comme un genre inférieur (28). Grimm ne manque pas une occasion d'attaquer la

(24) Cité par Arthur Pougin, *Monsigny et son temps; l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne; les auteurs, les compositeurs, les chanteurs,* Paris, Fischbacher, 1908. Goldoni, dans ses *Mémoires,* éd. de 1787, T. III, p. 16, évoquant ses premières impressions parisiennes (1762), confirme le témoignage de Favart : « Je voyais les jours d'Opéra-Comique une affluence de monde étonnante, et les jours des Italiens la Salle vuide ».

(26) A-T, VII, p. 136.

(27) A-T, VII, p. 137.

(28) *Correspondance littéraire,* éd. Garnier, II, 262, 408; IV, 456, 501, 502, 503; V, 45, 472; VI, 38-40, etc. Seul *l'Opéra du gueux* récemment repris par René-Louis Lafforgue au Théâtre de Poche, trouve grâce aux yeux de Grimm, lorsqu'il découvre la pièce dans un recueil traduit de l'Anglais. Grimm la considère comme un chef-d'œuvre de naturel et de vérité, qui fait sentir combien sont faibles les œuvres poissardes de Vadé et de ses confrères, en France (*Corr. litt.,* III, 227, 15 mai 1756).

comédie à vaudevilles, mais il ne peut admettre non plus le mélange de prose et d'ariettes qui s'impose dans les années 1758-1762.

La véritable pensée de Diderot sur l'opéra-comique n'est pas dans les textes théoriques publiés à propos du théâtre sérieux, et elle n'est pas dans la *Correspondance littéraire*. Elle s'exprime ici et là par telle ou telle allusion incidente. Elle s'exprime surtout dans des textes qu'il ne destinait pas à la publication, comme *le Neveu de Rameau* ou comme ce *Plan d'un opéra-comique*.

Il ne fait aucun doute que Diderot a non seulement apprécié, mais qu'il a aimé et suivi le théâtre de la Foire comme toutes les formes de théâtre populaire, jusqu'aux parades des bateleurs.

C'est ainsi qu'il s'amuse dans l'un des *Entretiens*, à décrire l'appareil pittoresque d'un charlatan de la place Dauphine (29). En 1758 il déclare qu'il faut autant de génie pour écrire *Pourceaugnac* que pour écrire *le Misanthrope* (30), et il fait un éloge du jeu libre des Italiens qui montre bien qu'il allait à l'occasion les applaudir : « A travers leur folie je vois des gens en gaieté qui cherchent à s'amuser et qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination; et j'aime mieux cette ivresse que le raide, le pesant et l'empesé » (31).

Sans revenir sur *le Neveu de Rameau* et sur la connaissance approfondie de l'opéra-comique des années 1758-1762 que cette satire révèle (32), nous ne citerons qu'un texte de Diderot qui prouve non seulement l'intérêt qu'il portait à ce genre de spectacle mais aussi le grand plaisir qu'il aurait eu à être lui-même joué sur la scène de l'Opéra-Comique.

Ce texte est *inédit* (33). Il s'agit d'un compte rendu du *Mort marié*, comédie en deux actes et en prose de Sedaine. Il est significatif que ce morceau sans doute destiné à la *Correspondance littéraire* de Grimm, n'y ait pas trouvé place. Cela confirmerait l'existence d'une divergence de vues entre Grimm et Diderot au sujet de l'Opéra-Comique :

« Le fond de cette Comédie est un fait vrai, que je savois et que j'ai raconté à Sedaine ou quelqu'autre qui le lui aura

(29) A-T, VIII, p. 123-124.
(30) A-T, VII, p. 318.
(31) Diderot déclare dans une lettre à Sophie Volland du 7 novembre 1762 : « Il faut avoir un peu d'indulgence pour les hommes occupés d'affaires sérieuses pendant toute la journée. Il leur faut des bagatelles qui les délassent... En général ces gens le soir préfèrent Arlequin à Cinna, et je n'en suis pas surpris. » (*Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1938, T. II, p. 30.
(32) Tout a été dit à ce sujet dans l'édition critique de M. Jean Fabre, *Le Neveu de Rameau*, Genève, Droz, et Lille, Giard, 1950.
(33) La copie manuscrite se trouve dans le « fonds Vandeul » à la Bibliothèque Nationale. Cf. H. Dieckmann, *Inventaire...*, p. 66, n° 47.

redit; mais je crois que c'est à Sedaine. Mon dessein étoit d'en faire un opéra Comique; j'en fus détourné par la défense de se servir d'armes à feu sur la Scène. Les femmes en sont effrayées et l'expérience a fait voir qu'il en pouvoit résulter des accidents. Voici le fait que Sedaine a mis en Comédie.

« Dans une ville de province un homme de robe et un militaire sont amoureux de la même femme qui donnoit la préférence au militaire. Celui-ci, jaloux, furieux, désespéré, la veille de la noce de son rival l'appelle en duel; celui-ci accepte le défi, et se trouve avec deux pistolets sur le champ de bataille en robe de palais. Il présente les deux pistolets au Militaire qui en prend un. Il s'agissait de savoir qui tireroit le premier. Jamais le Magistrat ne voulut accepter cet avantage. Le Militaire fut obligé malgré lui, de le garder pour lui. Il tire; le Magistrat tombe à la renverse; le Militaire effraié s'enfuit. Au bout de trois ou quatre ans il apprend par hasard que cet homme qu'il croioit avoir tué, étoit marié à la femme même qu'ils avoient aimée tous les deux; il n'en vouloit rien croire : la chose n'en étoit pas moins vraie. C'est que le magistrat qui avoit apporté les pistolets ne les avoit chargés qu'à poudre. Voilà l'histoire ou le Conte comme il a passé entre les mains du poëte. »

Diderot résume ensuite la pièce de Sedaine, et conclut par un jugement assez réservé : il apprécie chez Sedaine « la simplicité, la gaieté, la vérité, l'originalité », mais il trouve la plupart des caractères assez faibles (34).

Outre *le Mari libertin puni,* il se trouve encore un texte similaire dans les œuvres déjà publiées de Diderot. C'est un plan de divertissement proposé par Dorval dans le *Troisième entretien sur le Fils naturel* (35), et dans lequel Diderot précise ses idées sur le *récitatif,* les *ariettes,* les *chœurs,* et la *pantomime.* C'est dans une certaine mesure une critique du *Devin de village* de Rousseau, et à peu près certainement le premier essai de Diderot dans le genre.

III. — LE « PLAN D'UN OPERA-COMIQUE »

Dans le *Plan d'un opéra-comique,* comme dans *le Mari libertin puni,* Diderot a surtout recherché les qualités qui sont

(34) *Le Mort marié,* comédie en deux actes, en prose, avec ariettes, fut imprimé en 1771 à Paris chez Claude Hérissant, et joué le 12 février 1777 à la Comédie Italienne. L'avertissement de Sedaine ne fait pas état de l'anecdote rapportée par Diderot, et précise seulement que la pièce était destinée à un théâtre de société. D'autres théâtres privés la jouèrent ensuite, et c'est à la demande de diverses troupes de province que Sedaine la fit imprimer. Le compte rendu de Diderot est vraisemblablement de la fin de l'année 1771 : l'approbation du censeur, Crébillon, est datée du 5 août 1771.

(35) A-T, VII, p. 158 sq.

à son gré trop souvent absentes des pièces dont il rend compte : la verve, la gaîté, une certaine « folie » même (36), que tempèrent des moments de douceur et de tendresse.

Le sujet lui-même n'a rien d'original. L'histoire du tuteur amoureux de sa pupille et berné par un jeune rival est aussi vieille que la farce. Elle était déjà usée au temps de Molière. Il existe en particulier des similitudes frappantes entre l'opéra-comique de Diderot et une farce recueillie dans le *Théâtre italien* de Parfait (37). C'est *Il Regallo delle Damme,* première pièce italienne composée en France, le 2 mai 1668 : « Scaramouche est tuteur d'Amélia, et d'Eularia : il veut s'approprier leurs biens, et épouser cette dernière, et dans ce dessein, il les tient étroitement renfermées. Cinthio et Octave, aidés par Arlequin et Trivelin, employent divers stratagèmes pour voir leurs maîtresses et parviennent à forcer Scaramouche à renoncer à ses prétentions... La Décoration du troisième acte représente la foire St-Germain : Arlequin y paraît déguisé en Brioché... ». Au cinquième acte, « Arlequin change de travestissement..., et paraît en archer. Il dit que Scaramouche a tué le neveu du Barigel dans un bal qui a été donné chez lui... Scaramouche sera pendu... ». Un peu plus tard, « Arlequin revient en Magistrat; il est accompagné de Trivelin qui le conseille ». On fait passer Scaramouche en jugement. Il est d'abord condamné à être pendu, puis grâcié à condition qu'il autorise le mariage de sa pupille et fasse les frais de la noce. Les masques tombent et la comédie finit.

On retrouve un sujet analogue dans *Arlequin rival du Docteur,* monté pour la Foire Saint-Laurent de 1712, sur le théâtre du Sieur Saint-Edme (38), dans *le Tuteur amoureux,* comédie en deux actes et en vers, mêlée d'ariettes, de Lemonnier (39), dans *le Tuteur trompé* (1733), et dans *le Tuteur,* joué à la Comédie-Italienne le 7 janvier 1744 (40).

Le *Barbier de Séville,* dans l'état où Beaumarchais le présenta à la Comédie-Italienne en 1772, n'était pas plus original que le *Plan* de Diderot. Les noms des personnages étaient encore ceux de la farce traditionnelle, et il semble que certaine scène éliminée de la pièce au cours de ses transformations successives, n'était pas sans analogie avec la mystification de l'opéra-comique de Diderot : « Il semble, —

(36) Cf. A-T-, VIII, p. 282, et *Plan d'un opéra-comique,* acte II, scène 5 : « Cette scène sera si folle qu'on voudra ». Rapprocher de A-T, VII, p. 318 : « On ne peut mettre trop d'action et de mouvement dans la farce ».

(37) Parfait et d'Abguerbe, *Histoire de l'ancien théâtre italien...,* Paris, 1753.

(38) *Nouveaux mémoires sur les spectacles de la Foire,* manuscrit sans nom d'auteur du XVIIIe siècle, Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 611.

(39) *Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne,* n° 4850.

(40) Parfait et d'Abguerbe, ouvrage cité.

dit M. Scherer (41), — qu'Almaviva-Lindor se déguisait en moine et que, la nuit, il faisait du bruit pour effrayer Bartholo; celui-ci, aussi crédule que le Cassandre des parades, croyait au diable, se sauvait de son lit... etc. »

L'idée de donner pour cadre à un opéra-comique les ruelles et les boutiques de la Foire Saint-Germain n'est pas non plus très neuve. Sans remonter trop loin dans le passé, *la Foire Saint-Germain*, de Regnard et Dufresni, jouée le 26 décembre 1695 à la Comédie-Italienne, présentait déjà le décor réaliste, animé et populaire, qui visiblement a séduit Diderot dans son propre projet. L'intrigue même de Regnard, si on élague de nombreuses digressions, est proche de celle de Diderot : « Le Docteur, tuteur et amoureux d'Angélique, la garde soigneusement, dans la crainte qu'elle ne lui soit enlevée par Octave son amant » (42).

Dans le détail même de la pièce, bon nombre d'autres rapprochements s'imposent.

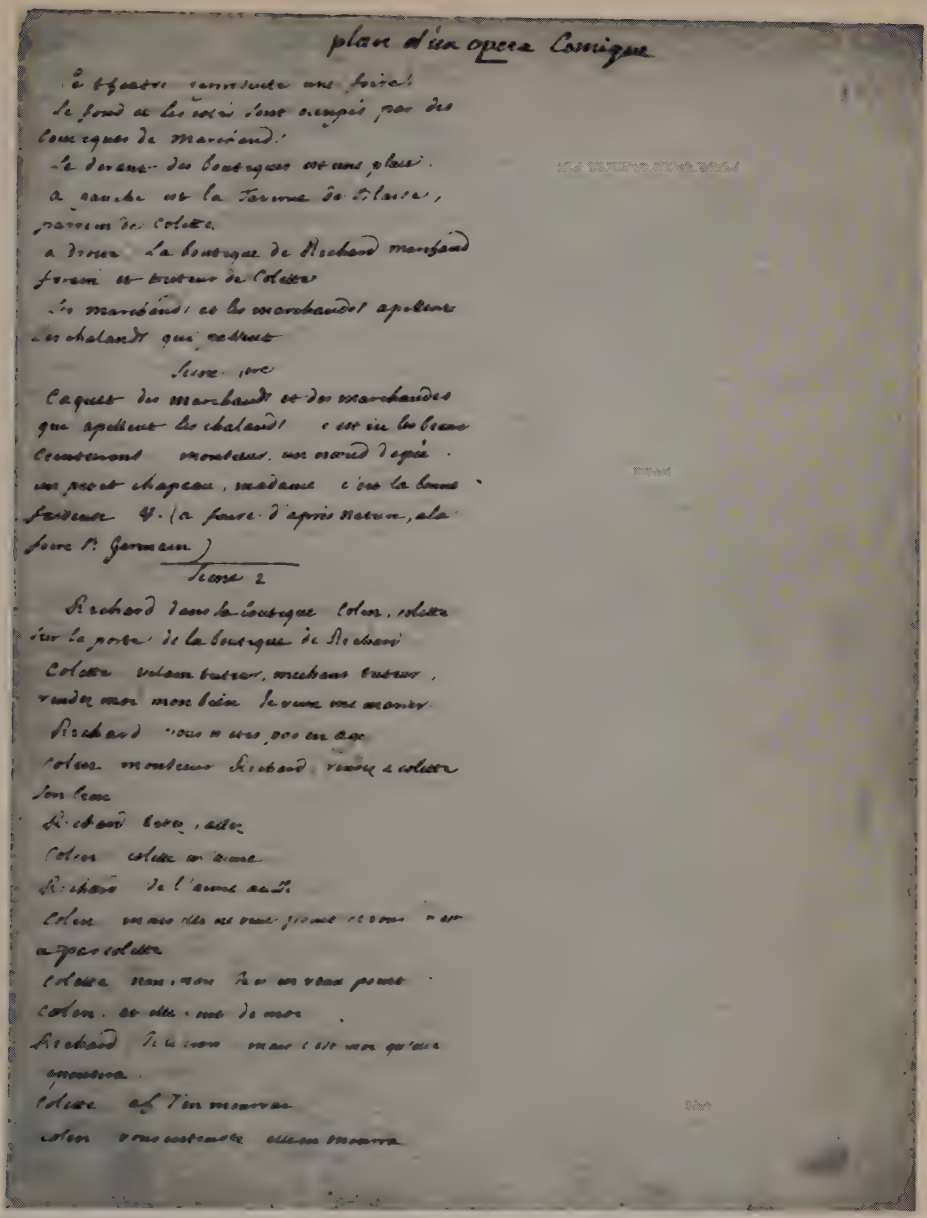
Le « caquet » des marchands de la Foire, que Diderot évoque dès la scène 1 de l'acte I, avec la note « à faire d'après nature, à la Foire Saint-Germain », était déjà fidèlement reproduit dans la première scène de la pièce de Regnard.

La grossesse de Colette est un des traits caractéristiques du personnage de l'amoureuse, tel qu'il apparaissait sur le théâtre de la Foire et dans les parades du Boulevard : « Pour l'ordinaire, — remarquait Fréron (43), — c'est une Isabelle qui dans les parades fait les rôles d'amoureuse; elle est presque toujours grosse ou du moins a grande envie de le devenir ».

La scène du vieillard amoureux victime d'habiles bateleurs est pour ainsi dire classique. Pour ne prendre qu'un exemple, dans *le Charlatan*, intermède en deux actes, mêlé d'ariettes, joué à la Comédie-Italienne le 17 novembre 1756, Octave, amant de Livie, qui est pupille de Tracollin, se déguise en charlatan pour berner le vieillard : « Au second acte, le théâtre représente une Foire de village, on voit au milieu le théâtre du Charlatan, des curieux sous divers habillements, forment quelques pas de Ballet, paraissent acheter des drogues et s'amuser à la parade » (44).

Le bonnet magique, dont Richard doit se coiffer pour la mascarade nocturne , est un accessoire courant de la farce. Tantôt c'est un bonnet qui rend invisible, comme dans *le*

(41) J. Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Paris, Nizet, 1954, p. 32.
(42) Regnard, *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1810, T. VI, p. 153-283 (deux scènes supplémentaires, p. 285-302, et une suite, p. 303-348).
(43) Cité par Font, *Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant*, Toulouse, 1894, p. 108.
(44) Parfait et d'Abguerbe, ouvrage cité.



plan d'un opera Comique

Le theatre représente une foire.
Le fond et les côtés sont occupés par des
boutiques de marchands.
Le devant des boutiques est une place.
A gauche est la Taverne de Blaise,
parrain de Colette.
A droite la boutique de Richard marchand
forain et tuteur de Colette
Les marchands et les marchandes apellent
les chalands qui passent

Scene 1re

Caquet des marchands et des marchandes
qui apellent les chalands c'est ici les beaux
Ceinturons monsieur, un nœud d'epée.
un petit chapeau, madame c'est la bonne
faiseuse &. (a faire d'après nature, a la
foire St. Germain)

Scene 2

Richard dans la boutique Colin, colette
sur la porte de la boutique de Richard
Colette velain tuteur, mechant tuteur,
rendez moi mon bien je veux me marier.
Richard vous n'etes pas en age
Colin monsieur Richard, rendez a colette
son bien
Richard tetez, allez
Colin colette m'aime
Richard de l'aime aussi
Colin mais elle ne veut point et vous n'est
a pas colette
Colette non, non je n'en veux point.
Colin. et elle sent de moi.
Richard je le crois mais c'est moi qu'elle
epousera.
Colette ah t'en mourras
Colin vous entendez elle en mourra

Première page du Manuscrit de Diderot.

(Photo Bibliothèque Nationale).

Scène de la Comédie italienne. Milieu du XVIIIe siècle.

(Bibliothèque de l'O

(Photo Max Erlanger de R

Bonnet enchanté, le Jaloux invisible, le Vieillard amoureux, le Docteur et Pantalon amants invisibles (45), tantôt c'est un bonnet à transformations, qui a le don de révéler l'avenir, comme dans *la Foire Saint-Germain* de Regnard, acte I, scène 10.

Diables, lutins et fantômes se déchaînent fréquemment contre les tuteurs, sur le théâtre de la Foire comme sur celui des Italiens. La mystification de la scène 4 de l'acte III du *Plan d'un opéra-comique,* comme celle de la scène finale du *Mari libertin,* ne laissent pas d'évoquer dix scènes analogues : dans *le Tuteur* (1744), Arlequin fait croire à Pantalon qu'il est poursuivi par le diable. Dans *les Ombres parlantes* (1740), Scaramouche et Arlequin jouent les ombres de deux malades tués par le Docteur, et le tourmentent jusqu'à ce qu'il cède sa pupille à celui qu'elle aime.

Le déguisement de Richard en femme, à partir de la scène 7 de l'acte IV, avec les suites scabreuses qu'il entraîne, appartient lui aussi à la tradition de la Foire. De telles situations se rencontraient d'ailleurs dans la vie réelle aussi bien qu'au théâtre, en ce siècle qui vit naître Casanova, Restif et Sade. Jean Monnet, dans son *Supplément au Roman Comique* (46), rapporte que le « petit Poinsinet » fut dans les années 1760 victime d'une mésaventure du même goût : Poinsinet se croit traqué par la police pour un meurtre, et condamné à mort. Un prétendu magicien lui fait croire qu'il est métamorphosé en femme et « il s'entend débiter maintes galanteries, jusqu'à des déclarations même ». Il serait piquant que Diderot, dont Poinsinet était l'ennemi personnel, se soit remémoré cette mystification dans cette partie de son opéra-comique.

D'autres allusions à la réalité du temps apparaissent ici et là. M. Benot rapproche fort justement le nom du « juge Colot », cité dans la scène 2 de l'acte IV, de celui de Coleau, président d'un tribunal de Reims, chargé de la répression de la contrebande, renommé pour sa férocité, et cité dans *les Deux Amis de Bourbonne.* Comme ce conte fut écrit au cours de l'été 1770, M. Benot se demande si cette coïncidence de noms ne pourrait pas autoriser un rapprochement de dates. Nous avons retrouvé dans l'inventaire des archives départementales de la Marne des indications intéressantes sur ce « juge Colot », qui s'appelait en réalité Colleau. Ces indications sont bien antérieures à 1770, et elles ne permettent pas, malheureusement, de dater la rédaction du *Plan.* Colleau fit

(45) Parfait et d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris,* Paris, Lambert, 1756, 7 vol. in-12.
(46) Londres, 1772, deux parties en un volume, p. 201.

en effet beaucoup parler de lui dans le ressort de l'intendance de Champagne, entre 1740 et 1750, à la tête d'une commission établie à Reims pour juger les contrebandiers. Cette commission constituait, semble-t-il, une juridiction d'exception, puisque le Contrôleur général des Finances dut intervenir auprès de l'Intendant de Champagne pour mettre un terme aux difficultés suscitées au sieur Colleau par les officiers du présidial de Reims. Il est curieux de constater à ce propos qu'un certain G., notaire à Langres, ville natale de Diderot, s'illustra par des libelles dirigés contre Colleau et sa commission. Il faut croire en tout cas que l'actif Colleau sut mériter sa réputation, puisqu'il fallut créer à Reims une prison royale destinée aux seuls contrebandiers arrêtés par ses soins. On comprend que Richard soit ainsi « d'une frayeur mortelle » à l'idée d'être pris par Colleau. L'accusation de contrebande portée contre le vieillard pour le perdre ne se justifie en effet que par le caractère draconien de la législation du temps. M. Benot cite un arrêt du Conseil du Roi du 4 octobre 1720 qui prévoit effectivement la mort pour les contrebandiers d' « étoffes ou toiles des Indes, de Chine et du Levant » (47). Mais ce ne peut être que par une supposition gratuite qu'il en conclut à l'impossibilité pour Diderot de faire imprimer ou jouer « légalement » sa pièce, étant donné les allusions qu'elle contenait. La Foire avait de tout temps frondé les lois, et le théâtre de la Foire avait maintes fois montré le cas qu'il faisait des règlements. La Comédie-Italienne, bien que fort assagie, savait aussi prendre ses libertés : *le Mort marié* qui, selon Diderot, ne pouvait se jouer à cause de l'interdiction d'utiliser des armes à feu sur le théâtre, fut tout de même porté à la scène par Sedaine, comme nous l'avons vu.

Ces allusions à la réalité du temps sont tout compte fait assez minces, et, à ne considérer que son contenu, la pièce pourrait aussi bien se passer en 1650 qu'en 1750.

Peu importe également que Diderot ait songé à telle ou telle pièce antérieure en rédigeant son *Plan*. Les rapprochements que nous avons faits plus haut ne prouvent nullement que Diderot connaissait les pièces citées. Ils prouvent seulement sa familiarité avec le spectacle de la Foire et de la Comédie-Italienne, où les mêmes « ficelles » étaient cent fois reprises. Le « réalisme » de Diderot n'est pas dans l'évocation de la réalité contemporaine, et son « originalité » n'est pas dans l'invention du sujet et des situations. Le réalisme et l'originalité sont ici, pour reprendre les mots mêmes de

(47) Une ordonnance de police du 14 janvier 1753, visant particulièrement Paris, prévoyait la surveillance rigoureuse des marchandises vendues à la Foire Saint-Germain, par les inspecteur des manufactures et les gardes des marchands. Cf. Fromageot, *La Foire Saint-Germain* (1176-1818), Paris, 1902, p. 69.

Diderot, dans la « simplicité », dans la « gaieté », dans une « fougue » qui va jusqu'à « l'ivresse » et jusqu'à la « folie ». Diderot a su tout simplement retrouver la saine tradition du théâtre populaire que la parade foraine, faute d'auteurs de talent, avait laissé s'enliser dans la médiocrité, et que la parade de société avait défiguré de façon outrancière, à l'usage des gens du monde, sous la forme parfaitement artificielle et froide du théâtre poissard.

Le *Plan d'un opéra-comique* ne comporte, en l'état où il nous est parvenu, aucune indication concernant la musique. Toutefois un certain nombre de remarques s'imposent. Si l'on excepte le « rond de table » du premier acte, chanté par Blaise et ses hôtes, et les vaudevilles de la scène 1 de l'acte II, tous les airs indiqués sont intitulés ariettes. Diderot a donc pris résolument parti pour la forme d'opéra-comique qui s'est imposée, nous l'avons vu, vers 1759. Les vaudevilles de l'acte II ne représentent pas une compromission entre le genre ancien et le genre nouveau. Ils ont très naturellement leur place dans la parade foraine que les bateleurs jouent sur la scène. L'air de la scène 4 de l'acte V, « Pauvero tracollo. Gia l'anima s'en va... » évoque sans doute un air du *Tracollo, Medico ignorante,* qui avait figuré au répertoire des Bouffons. Dans *le Mari libertin puni,* scène 12, Diderot se référait de même à une situation, et peut-être à un air, de *la Serva padrona.* En admettant qu'il ait songé à tel compositeur de ses amis pour la musique de son opéra-comique, on peut légitimement supposer qu'il eût souhaité une musique « à l'italienne ».

Rien n'indique si le texte des dialogues et des monologues rédigés ou résumés par Diderot était destiné à être parlé ou chanté comme un récitatif. *Le Mari libertin* comportait au moins une indication de cet ordre, au début de la dernière scène : « Après un petit bout de monologue en récitatif obligé sur le silence, sur la nuit, ariette très passionnée de M. Christophe... » (48). Rappelons à ce propos que le récitatif était un des éléments caractéristiques de l'opéra-buffa italien, qu'il ne réussit pas à s'imposer dans l'opéra-comique français, et fut finalement interdit. En 1762 on y avait définitivement renoncé (49). Grimm ne put jamais accepter la

(48) A-T, VIII, p. 283. *Récitatif obligé :* « C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif et de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne... Jusqu'ici la Musique Française n'a su faire aucun usage du *Récitatif obligé.* » J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la Musique*).

(49) Goldoni, dans ses *Mémoires,* T. III, p. 11, trouve monstrueux le mélange de la prose parlée et des ariettes, mais préfère au bout du compte un « dialogue bien récité » à un « récitatif ennuyeux ».

formule française qui faisait alterner dialogues parlés et couplets. Il semble bien que Diderot partagea cette façon de voir au moins un certain temps. Le plan d'opéra-comique inclus dans le *Troisième entretien sur le Fils naturel* ne prévoit, en dehors des duos et des ariettes, que des récitatifs simples ou obligés. Notre incertitude quant aux intentions de Diderot dans son *Plan d'un opéra-comique* contribue pour une part à rendre malaisées les recherches de date.

On ne saurait dire en définitive que ce *Plan* ajoute à la gloire de Diderot. Il faudrait au moins qu'il fût achevé, et accompagné d'une partition musicale, pour qu'on puisse l'affirmer. C'est un rien, comme aurait dit Contant d'Orville, un des premiers historiens de l'opéra-bouffon, mais c'est « un rien fort agréable ». Replacé dans l'œuvre de Diderot, et dans l'histoire du théâtre de son temps, il montre seulement combien l'auteur tant décrié du *Père de famille* était sensible à *toutes* les formes de l'art dramatique, et en particulier à eelles du théâtre populaire.

Jacques PROUST.

ÉTAT DES DIRECTEURS DE TROUPES DRAMATIQUES

qui ont donné des représentations sur le théâtre de Moulins, depuis 1830 jusqu'en 1852 inclusivement

(*archives de l'Allier, Série T, non coté*)

Communiqué par M. l'Archiviste en chef de l'Allier.

Noms des Directeurs	*Troupes qu'ils dirigeaient*	*Indication des années où ils ont exploité le théâtre de Moulins*	*Observations* Indiquer ceux qui auront fait faillite ou abandonné leur troupe et les motifs de cet abandon ou des faillites
DHARMEVILLE	Opéra	du 24 avril au 31 8bre 1830	
Alfred DESBORDES	Comédie et Vaudeville	du 28 9bre 1830 au 26 février 1833	
Edouard PASTELLO	Opéra	26 juillet 1831 au 7 août 1832	
PROVENCE	Opéra	1er 7bre 1833 au 27 juillet 1834	
Emile CHAPISEAU	Comédie et Vaudeville	3 9bre 1833 au 30 juillet 1837	
LAGARDÈRE	Comédie et Vaudeville	du 30 mai 1837 au 4 juin de la même année	
TAVERNIER aîné	Opéra	1er juillet 1838 au 29 août 1839	
CHAULOUX associé avec M. Tavernier aîné	Comédie et Vaudeville	du 30 août 1839 au 15 déc. 1839	
ATRUX et TAVERNIER jeune	Comédie et Vaudeville	du 19 déc. 1839 au 16 février 1841	
CAZENEUVE	Opéra	15 juin 1841 au 2 juin 1844	

Noms des Directeurs	*Troupes qu'ils dirigeaient*	*Indication des années où ils ont exploité le théâtre de Moulins*	*Observations* Indiquer ceux qui auront fait faillite ou abandonné leur troupe et les motifs de cet abandon ou des faillites
Tuillier	Comédie et Vaudeville	31 juillet 1884 au 20 janvier 1845	a fait de mauvaises affaires
Gon(u?)dard	Opéra	19 juin 1845 au 15 juillet 1847	abandonna sa troupe faute de ressources
Salvetti	Drame et Vaudeville	13 9bre 1845 au 16 février 1847	a fait faillite
Dépy	Drame et Vaudeville	21 8bre 1847 au 16 février 1848	
Combette	Opéra	31 août 1848 au 21 juillet 1850	
Labarre	Drame et Vaudeville	avril 1848 au 17 janvier 1850	
Péchoux	Drame et Vaudeville	avril 1850 au 1er juin 1851	
Potel	Opéra	31 juin 1851 au 14 août 1852	
Blot-Dermilly	Drame et Vaudeville	1er juin 1851 au 19 Xbre 1852	
Rousset	Drame et Vaudeville	17 février au 15 mai 1853	

Fait à la Mairie, le trois août 1853.

Le Maire de Moulins.
(signé : illisible)

LISTE DES ARTISTES EN REPRÉSENTATION

dans les salons de l'Établissement Thermal de Vichy

(Archives de l'Allier, non coté)

SAISON 1863

M. Marius, Régisseur et 1ers rôles de genre.
Agé de 42 ans, né à Marseille (Bouches-du-Rhône)
Venant de La Haye (Hollande) Théâtre spécial de S.M. le Roi

M. Arthur Brelet, Jeune 1er rôle.
Agé de 33 ans, né à Nantes (Loire-Inférieure)
Venant du théâtre de Versailles (Seine-et-Oise).

M. Emile Gaudy, 1er comique.
Agé de 33 ans, né à Cornay (Haut-Rhin)
Venant du théâtre de Valence (Drôme).

M. Ernest Jourdan, 1er comique jeune.
Agé de 25 ans, né à Conterne (Orne)
Venant de La Haye (Hollande) Théâtre spécial de S.M. le Roi.

M. Julien Deschamps, amoureux et comique.
Agé de 25 ans, né à Paris (Seine).
Venant de Paris. Théâtre du Vaudeville.

M. Louis Lagneau, jeune 1er, rôles de genre.
Agé de 28 ans, né à Auxerre (Yonne)
Venant du théâtre de Chalons (Saône).

M. Henri Richer dit Muller, souffleur et utilité.
Agé de 30 ans, né à Paris (Seine)
Venant de Paris, théâtre du Luxembourg.

Mlle Camille Delahaye, 1re soubrette, ingénuité comique.
Agée de 20 ans, née à Neuf le Château.
Venant de Paris, théâtre Impérial de l'Odéon.

Mlle Alice Daulnay, grande coquette.
Agée de 25 ans, née à Paris (Seine)
Venant de Paris.

Mlle Amélie Coquereau Vallière, soubrette, Déjazet, travesti.
Agée de 23 ans, née à Paris (Seine)
Venant de Paris, Théâtre de l'Ambigu Comique.

Mme Amélie Lagneau, rôles marqués et coquettes.
Agée de 26 ans, née à Joux la Ville.
Venant de Chalons (Saône).

Mlle Elisa Bilhaut, 2e amoureuse.
Agée de 20 ans, née à Paris (Seine)
Venant de Paris.

SPECTACLES FORAINS EN LANGUEDOC VERS 1725

Les recherches historiques donnent parfois de rencontrer des témoignages très imprévus. Qui songerait à ouvrir les Géorgiques d'un poète néo-latin du XVIIIe siècle pour y quérir l'évocation des spectacles populaires du temps de Louis le Bien Aimé. Et pourtant le *Praedium rusticum* du P. Vanière, que l'élégance et la pureté de son style firent rapprocher de Virgile, offre au milieu du tableau des travaux champêtres, la description précise des divertissements de la fête de l'Assomption dans un village languedocien à l'entour de 1725.

Sur la place du village, où les jeunes filles promènent des regards avides sur l'étal des marchands forains, des bohémiennes en haillons « *révèlent aux dupes les secrets du sort à l'inspection de la main* », un *baladin* débite ses quolibets, fascinant l'assemblée par mille tours.

> « *Il varie la scène pour amuser le peuple, il lui fait voir à travers un verre le ciel et les étoiles, les fleurs de printemps ou les vagues de la mer irritée; il lui fait passer ensuite sous les yeux les rois et leurs superbes ministres tout vêtus d'or, ou bien des troupes rangées en bataille avec leurs armes éclatantes; après cela c'est une longue avenue plantée de chênes, et puis une vaste forêt où l'on voit des lions, des ours et des loups cruels errer à leur gré.* » (1).

Dans un autre coin, un *théâtre de Marionnettes* ambulant lui dispute les spectateurs.

> *Hinc plaustro super et post linea tensa, cachinnos*
> *Gens Pygmaea movet, pede quae non altior uno*
> *Emergens, et visa loqui, rixatur; et hostem*

---

(1) Livre VII. Nous citons d'après la traduction estimée qu'en a donné M. Berland, sous le titre *l'Economie Rurale*, Paris, Estienne, 1756, t. II, p. 36-37.

Fuste sequens, sese ex oculis mirantibus aufert.

« D'un autre côté l'on regarde la gent pigmée des marionnettes qui montées sur un char font des éclats de rire derrière une toile tendue, puis montrent leur petite taille haute d'un pied tout au plus, ensuite semblent parler, être en dispute, poursuivre leur adversaire avec un bâton, après quoi elles se dérobent aux yeux des spectateurs étonnés. »

Il s'agit visiblement de marionnettes à gaine et l'on voit que même avant Guignol, le bâton jouait grand rôle en ce genre de spectacles.

Auprès des danseurs et des groupes de chanteurs s'en agitaient d'autres qui « *se défigurent le visage avec les cornes et mâchoire de quelque bête, les enfants les cherchent pour les voir, et les fuient après les avoir vus, et vont dire à leur mère qu'il y a dans le village des hommes qui font peur, tant ils ont la bouche horrible...* »

Ces masques horribles étaient sans aucun doute une survivance des rites d'un très lointain folklore.

François de DAINVILLE.

L'abondance des matières nous met dans l'obligation de retarder la publication du très intéressant inventaire des signatures de Molière établi par Mme E. Haxfield-Miller, que nous avions précédemment annoncé. Pour la même raison, nous devons remettre aux prochains numéros les comptes remdus de nombreux ouvrages qui nous ont été adressés. Nous nous en excusons auprès des éditeurs et des auteurs.

Nous demandons instamment aux membres de la Société d'intensifier leur propagande afin que l'accroissement des membres de notre Société nous permette d'augmenter le nombre de pages de la Revue, augmentation qui devient de plus en plus nécessaive par suite de l'intérêt et du nombre croissant des travaux, communications et ouvrages que l'on nous fait, de toutes parts, l'honneur de nous adresser.

VIE DE LA SOCIÉTÉ

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'Assemblée Générale de notre Société s'est tenue le 5 mars 1955 à la Direction Générale des Arts et des Lettres, 53, rue Saint-Dominique.

Les rapports moraux et financiers présentés par Mlle Rose-Marie Moudouès, secrétaire et M. Georges Larché, trésorier adjoint, furent adoptés à l'unanimité.

Mme Béatrix Dussane, MM. Jean-Louis Barrault, Jacques Chailley, Raymond Cogniat, Henri Gouhier, Léon Moussinac, Jean Pommier, Henri Rollan, Philippe Van Tieghem et André Veinstein, membres sortants du comité directeur et M. Jacques Schérer ont été réélus et élu à l'unanimité.

A l'unanimité, Mme Madeleine Horn-Monval fut élue vice-présidente.

NOS ENTRETIENS

LOUIS JOUVET ET L'ECOLE DES FEMMES

7 mai 1955, *Sorbonne, Amphithéâtre Richelieu.*

La séance est présidée par M. Jacques Jaujard, Directeur général des Arts et des Lettres :

L'Université de Harvard a pris l'initiative de l'enregistrement, au Colonial Theatre de Boston, en 1951, de l'Ecole des Femmes, interprétée par la Compagnie Louis Jouvet.

La Société d'Histoire du Théâtre et la Société des Amis de Louis Jouvet conformément au vœu de l'Université de Harvard ont tenu à ce que la première audition publique d'extraits de ce disque soit donnée en Sorbonne, dans le cadre des Entretiens de la Société d'Histoire du Théâtre.

Le Comité Directeur de celle-ci a voulu marquer sa fidélité au souvenir de Louis Jouvet. Ce n'est que justice, car, si, depuis la Libération, la Société d'Histoire du Théâtre a pu développer ses activités diverses (Centre de documentation, Entretiens à la Sorbonne, Emissions hebdomadaires « Prestige du Théâtre » à la radio, Revue trimestrielle), c'est, ainsi que se plaît à le répéter Léon Chancerel, à Louis Jouvet qu'elle le doit.

On ne saurait trop souligner combien ce grand comédien, ce grand animateur de fictions était soucieux de l'histoire des arts et métiers du théâtre, avec quelle passion il explora ce domaine toute sa vie et combien il estimait nécessaire que cette histoire fût établie d'après des documents sûrs, selon les plus strictes méthodes de la recherche scientifique.

Mais si Jouvet faisait appel aux érudits, s'il tenait à ce que la Revue d'Histoire du Théâtre contînt le résultat de leurs recherches et travaux, qu'elle apportât des documents inédits, c'était, pour que travaux et recherches fussent employés à éclairer les créateurs, les artistes, et les artisans du théâtre d'aujourd'hui.

A ce sujet l'enregistrement que nous allons entendre constitue dès maintenant un témoignage particulièrement instructif : il montre la pleine possession d'un personnage par un comédien, qui ne l'avait que très lentement conquis.

Avant de devenir professeur de la classe d'ensemble que Paul Abram fit créer pour lui, Jouvet se présenta, en effet, au Conservatoire dans le rôle d'Arnolphe.

Mme Dussane écrit à ce sujet dans ses récents mémoires : « vers 1908, un jeune homme un peu dégingandé (comme Leloir lui-même) et l'air assez sauvage, présenta de celui-ci une imitation maladroite dans ce rôle d'Arnolphe. Il fut refusé... »

Plus tard au Vieux-Colombier Jouvet établit un projet de mise en scène de la pièce qui lui avait fait rencontrer cet échec. On a sur ce point des croquis qui demeurent conservés dans les précieuses archives qui appartiennent à Mme Jouvet et à ses enfants.

Ce fut enfin à l'Athénée la lente préparation avec Christian Bérard et les machinistes, Camille Demangeat et Léon Marquaire.

Le soir de la répétition générale un triomphe récompensa la conquête méthodique par laquelle Jouvet était parvenu, comme on l'a dit, à un merveilleux équilibre entre l'audace et le respect. De longs applaudissements saluèrent cette lumineuse réussite, parfaite synthèse de l'esprit du XVIIe siècle et de l'esprit de notre temps, union non moins parfaite de l'art et de la technique traditionnels adaptés aux exigences et aux possibilités d'une scène équipée à l'italienne. Une main de maître-ouvrier venait de redonner à l'œuvre de Molière les prestiges de la jeunesse.

L'Ecole des Femmes devait faire le tour du monde.

C'est par elle que se signala encore la dernière tournée triomphale de Jouvet aux Etats-Unis. Il la joua pour la dernière fois le 3 avril 1951 à New-York. Il était très fatigué. Mais sa maîtrise fut telle que le public ne s'en aperçut pas. On ne peut s'empêcher de songer à Molière.

Cette correspondance entre ces deux figures nous allons la percevoir dans quelques minutes en écoutant ce miracle, Louis Jouvet reprenant vie, pour redonner vie à la créature de Molière.

Léo Lapara expose ensuite les conditions de réalisation de l'enregistrement :

Quand le jeudi 15 mars 1951 nous arrivâmes Louis Jouvet, Marcel Karsenty et moi, sur le plateau du Colonial Theatre de Boston, quelques élèves-techniciens de l'Université de Harvard installaient des micros afin de pouvoir procéder, au cours de la représentation du soir, aux essais indispensables qui permettraient l'enregistrement du lendemain. Ce fut un beau chahut. En effet, Louis Jouvet s'était toujours refusé à toute retransmission ou enregistrement des œuvres qu'il représentait.

Il ne dérogea que deux fois à cette règle : à Montréal — au cours de cette même tournée — et à Genève, en 1946 je crois, lors des Rencontres Internationales où la Compagnie avait été invitée.

Aussi, lui faire donner son accord pour cet enregistrement de *L'Ecole des Femmes* ne fut pas chose aisée.

L'argument qui vint à bout de sa résistance fut que cet enregistrement était destiné aux élèves de l'Université de Harvard où il devait le lendemain, d'ailleurs, faire une conférence devant plus de mille auditeurs.

Si nous regrettons aujourd'hui cette intransigeance à l'égard de la radio, le document qui va vous être présenté n'en acquiert que plus de valeur puisqu'il est unique en son genre. Il est unique par sa perfection. Il est unique parce que dernière œuvre théâtrale qu'il ait été donné à Louis Jouvet de représenter.

... Car nous ne nous doutions pas, lorsque le 16 mars, *L'école des Femmes* fut enregistrée à Boston, qu'exactement cinq mois après, jour pour jour, le 16 août 1951, Louis Jouvet nous quitterait.

Louis Jouvet n'a jamais entendu cet enregistrement. Les quelques exemplaires que l'Université de Harvard eut le geste de nous envoyer ne nous parvinrent qu'un an après sa mort.

En envoyant la Compagnie dramatique française du théâtre Louis Jouvet aux Etats-Unis, le Département des Relations Culturelles désirait qu'elle y fît œuvre de pionnier, qu'elle y déposât une carte de visite.

Ce but fut atteint et dépassé et le télégramme que Louis Jouvet, au moment de réembarquer pour la France le 4 avril 1951, adressait au Président Vincent Auriol à New-York est singulièrement prophétique. J'en extrais ce passage :

« *Très touché d'apprendre l'intérêt que vous témoignez à notre tournée dont le succès laisse augurer d'heureuses possibilités pour l'art dramatique français aux Etats-Unis et au Canada.* »

Ces possibilités, nous savons aujourd'hui ce qu'elles sont : hier ce fut la triomphale tournée de Jean-Louis Barrault, demain la Comédie-Française, après-demain, sans doute, le T.N.P. Et la coïncidence est heureuse que ce soit de là-bas que nous reviennent, plus vivants que jamais, et Molière et Louis Jouvet.

Léon Chancerel présente des extraits de l'Ecole des Femmes (1) *et la voix de Jouvet-Arnolphe s'élève dans l'amphithéâtre.*

---

(1) L'édition de luxe de *l'Ecole des Femmes* sur Disques Pathé est mise en vente par souscription au profit de Mme Louis Jouvet. Elle comprend outre les trois disques microsillon de *l'Ecole des Femmes*, un luxueux album illustré (textes de Jouvet, Giraudoux, Pierre Blanchar, Pierre Brisson, Jean Cocteau, Pierre Descaves, Georges Duhamel, Henri Jeanson, Pierre-Aimé Touchard, Charles Vildrac; le texte de *l'Ecole des Femmes*, avec indications de mise en scène par Jouvet, etc. Huit planches lithographiques en couleur représentant les costumes et les décors conçus et dessinés par Christian Bérard, un disque microsillon 45 tours : « *Pourquoi j'ai monté Dom Juan* » (conférence de L. J. à l'Université des Annales). S'adresser à la Revue « Disques », 59, rue La Fayette, Paris (9e).

FÉDOR KOMMISSARJEVSKY

La radio B.B.C. et les journaux anglais ont consacré des articles pleins d'admiration fervente à la mémoire de Fédor Kommisarjevsky décédé aux Etats-Unis il y a un an.

Avec lui, disparaît le dernier des grands metteurs en scène russes de l'époque d'avant-guerre.

Issu d'une famille d'artistes de grande culture, il présentait le type parfait de l'intellectuel, même trop sophistiqué.

Son père, personnalité brillante, abandonna une carrière d'attaché au Ministère pour devenir un des plus célèbres artistes lyriques et un novateur dans ce domaine entre 1860 et 1870, années de pleine évolution sociale en Russie. C'est dans ces années que se forma le célèbre groupe de musiciens : le génial Moussorgsky, Balakirev, Rimsky-Korsakov (et autres), dont il fut l'ami.

Il épousa une jeune fille d'excellente famille qui possédait une voix magnifique et tous les dons pour devenir une grande artiste.

Hélas, leur bonheur fut de courte durée et après la naissance de trois filles le couple se sépara. Les enfants furent élevés par leur mère qui leur consacra toute sa vie. L'aînée de ses filles, Vera, devint la plus grande artiste dramatique de son temps.

Après maintes aventures sentimentales Kommissarjevsky se remaria avec une princesse polonaise qui lui donna deux fils. Délaissée à son tour, elle sombra dans la neurasthénie et ses deux enfants ont dû être très impressionnés par l'isolement triste, et même lugubre, de leur enfance à Moscou, où leur mère s'était retirée.

L'aîné de ces garçons était Fédor Kommissarjevsky. Remarquablement intelligent, d'un esprit cartésien, érudit précoce, il termina ses études supérieures à l'Institut des Ingénieurs civils de Saint-Pétersbourg — grande école dont le concours était des plus difficiles. C'est alors qu'il se consacra entièrement au théâtre de sa sœur Vera Kommissarjevskaya. Cette femme remarquable, d'un génie authentique, fut la plus extraordinaire tragédienne de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Intelligente, d'un charme presque irréel, elle conquit toute la Russie, fut chantée et admirée par Tchekhov, Alexandre Blok, Stanislavsky ... et elle fut l'inspiratrice de toute une génération d'écrivains et de musiciens et l'idole de la jeunesse universitaire.

Elle commença sa carrière dans le groupe de Stanislavsky : « La Société des Arts et des Lettres ». C'est au théâtre de Neslobine — metteur en scène de talent, homme riche et généreux — qu'elle obtint un vif succès dans la pièce du grand dramaturge russe Ostrovsky : *La Déshéritée*. Plus tard, elle fut engagée par le théâtre dramatique Impérial de Saint-Pétersbourg. Dégoûtée par les intrigues et les idées conventionnelles, elle le quitta pour fonder son théâtre d'avant-garde avec Meyerhold, bousculant toutes les théories qui régnaient à l'époque. Georges Pitoëff fut élève de ce théâtre.

Le rôle de Vera Kommissarjevska est si important dans l'histoire du théâtre russe, de même que son influence personnelle dans le domaine social, qu'ils méritent une étude détaillée. Si je parle ici

de ce rôle, c'est qu'il fallait insister sur ce point pour montrer que Fédor Kommissarjevsky se développa hors de l'influence directe du Théâtre Stanislavsky-Nemirovitch, mais évidemment personne ne put éviter l'influence géniale de Stanislavsky.

Après la mort de sa sœur Vera, survenue au cours d'une tournée théâtrale au Turkestan, Fédor Kommissargevsky fut invité au théâtre Neslobine, où il réalisa avec un talent et une maîtrise exceptionnels une série de brillantes présentations : *L'Idiot* de Dostoievsky — dans son adaptation en collaboration avec Victor Zenkevitch — décors et costumes d'Arapoff sur fond et draperies de velours gris avec un jeu de lumière qui peut être qualifié de « psychologique »; la grande tragédienne Jikhareva ressuscita une Nastassia Philipovna hallucinante, inoubliable de grandeur et Aslanoff dans le rôle du prince fut émouvant, tragique. (Ces deux grands acteurs furent élèves du théâtre Stanislavsky-Nemirovitch et Aslanoff y joua comme acteur).

A l'époque, ce spectacle fut un événement car, aussi extraordinaire que Dostoievsky paraisse au théâtre, lui qui écrivit des œuvres psychologiques et philosophiques et serait peut-être surpris de voir ses héros transplantés sur la scène, ce n'est que grâce au talent, à l'esprit lucide et au sentiment de mesure de Fédor Kommissarjevsky que toute la profondeur de Dostoievsky fut présente à ce spectacle.

Grâce au succès de *L'Idiot,* Kommissarjevsky fut classé au premier rang des metteurs en scène de l'époque. Après *L'Idiot,* Kommissarjevsky présenta, avec une conception très curieuse, une pièce d'Ostrovsky, décors et costumes d'Aapoff.

Le Bourgeois gentilhomme, de Molière, avec le grand artiste Neronoff (qui fut quinze ans au théâtre Neslobine avant d'être invité au théâtre Stanislavsky-Nemirovitch, et dont la mort tragique et prématurée brisa la carrière éclatante) fut un succès grâce à la finesse et à la somptuosité des « inventions ». La mise en scène réglée avec un goût exquis et un sentiment parfait du rythme - décors et costumes de Sapounov et d'Arapoff (deux artistes qui firent époque après Bakst), danses réglées par Vladimir Riabzev, brillant premier danseur du « Bolchoï Theatre » qui fut aussi maître de ballet au théâtre Neslobine.

Les Choéphores d'Eschyle furent un autre événement non seulement pour le public, mais aussi pour les interprètes, car Fedor Kommissarjevsky possédait le don merveilleux de « séduire » les acteurs, les entraîner dans leur travail et leur communiquer son émotion devant l'éternelle beauté de la Grèce antique. Les colonnes blanches se détachant sur l'immense fond de velours noir et les silhouettes blanches des acteurs — colonnes mouvantes — constituaient une admirable vision du mystère antique. Le travail de préparation avait été considérable : de nombreuses lectures de textes qui transplantaient les pensées des interprètes sous le soleil de la Grèce antique, de nombreuses répétitions sans costumes et une longue série de répétitions en costumes et maquillage. Ce fut un hiver rigoureux, mais dans leur feu sacré les interprètes oubliaient que leurs pieds n'étaient chaussés que de sandales et qu'ils ne portaient qu'une tunique de soie blanche, car les cœurs brûlaient vraiment d'une flamme sacrée.

La Princesse Turandot de Gozzi, que Kommissarjevsky avait adaptée d'après l'adaptation de Gœthe, fut vertigineuse par son faste de couleurs éblouissantes : les costumes et les décors de Sapounoff créaient une féerie, et quand le rideau se leva, après un moment de silence, des applaudissements infinis d'admiration éclatèrent.

Dans *Faust* de Gœthe, avec la nuit de Walpurgis, Kommissarjevsky montra encore une fois toute l'envergure de ses dons.

Il n'était pas loquace, plutôt trop réservé; il n'influençait pas les acteurs par des paroles enthousiastes, mais il « retravaillait » l'acteur par son esprit, sa volonté. Il savait ce qu'il attendait de chacun et allait droit au but et toutes ses présentations avaient une perfection absolue. C'est grâce à C. Neslobine, qui avec sa grande intuition artistique cherchait inlassablement à découvrir de jeunes talents et leur donnait son appui, que Kommissarjevsky put réaliser ses belles œuvres. Hélas, des divergences de vues mirent fin à son travail au théâtre Neslobine dont il se sépara d'une manière regrettable. Il fonda son propre théâtre sous le nom de « Théâtre Vera Kommissarjevskaya » et malgré des moyens très limités ses réalisations furent toujours intéressantes.

A la révolution, il fut invité au théâtre dramatique gouvernemental de Moscou (ex Impérial) et s'acharna à avoir un théâtre plus vaste pour présenter Shakespeare, dont il était connaisseur et admirateur fervent. N'ayant pu obtenir ce grand théâtre dont il rêvait il partit brusquement pour l'étranger.

En Angleterre il acquit une grande autorité artistique et intellectuelle et réalisa un nombre appréciable de représentations brillantes.

Je me permets de citer ces lignes parues dans le *Plays and Players* écrites par le grand homme du théâtre anglais John Fernald, directeur du « Arts Theater » et qui travailla longtemps avec Kommissarjevsky :

« *La révolution dans l'art dramatique anglais qui se produisit en Angleterre de* 1920 *à* 1930 *débuta avec les remarquables présentations de Kommissarjevsky au « Barnes Theater »* ... et plus loin : « *Le souvenir de Kommissarjevsky vivra toujours dans l'affection et l'admiration de tous les acteurs anglais aussi bien de la jeune génération que de leurs aînés. Son souvenir vivra dans le jeu des acteurs — jeu qui s'est répandu sur les scènes de tous les théâtres anglais — et c'est le résultat de l'amour pour le Théâtre et l'Art que Kommissarjevsky portait en soi.* »

Il faut remarquer que Kommissarjevsky influença non seulement John Fernald, mais aussi d'autres grands acteurs anglais comme Gielgud, Ashcroft, Evans...

Avec sa vaste érudition, son esprit précis et ses dons artistiques, quel précieux travail sur l'histoire du théâtre aurait-il pu nous laisser, guide pour les générations futures.

Les recherches de Kommissarjevsky et toute son œuvre théâtrale peuvent être qualifiées de psychologiques et esthétiques... La fatalité semble avoir pesé sur lui car alors que les Anglais avec John Fernald attendaient son retour pour réaliser sous sa direction une grande œuvre théâtrale, il devait succomber à New-York, où il vivait depuis quelques années. C'est avec un sentiment de profonde reconnaissance que je trace ces lignes en souvenir de mes premières années de théâtre sous l'égide de Fedor Kommissarjevsky.

Nathalie ALEXEEFF-DARSENE.

UN GRAND HISTORIEN DU THÉATRE SILVIO D'AMICO

(1887-1955)

Le plus grand historien du théâtre universel nous a quittés le 1er avril dernier. Sa *Storia del teatro,* parvenue récemment à sa troisième édition, magnifiquement illustrée, témoigne de l'étendue de sa curiosité et de son multiple savoir d'archéologue et de metteur en scène, car il était l'un et l'autre, ne pouvant concevoir la théorie sans la pratique, le passé sans le présent.

Silvio d'Amico était né à Rome, le 3 février 1887, et c'est là aussi qu'il fit son droit, après quoi, il triompha dans un concours qui fit de lui un directeur général des Antiquités et Beaux-Arts.

De 1915 à 1917, il s'engagea comme volontaire dans la première guerre mondiale et combattit donc à nos côtés sous l'inspiration et à l'exemple de Gabriele d'Annunzio. En 1923, il quitta le Ministère pour accepter une chaire de professeur d'Histoire du Théâtre à l'Ecole de Diction de l'Académie Sainte-Cécile à Rome, ce qui détermina sa vocation et, en 1935, il y devint Président de l'Académie d'Art Dramatique dont il avait conçu le plan et où il garda la même chaire. Cela ne l'empêchait pas, dans son activité débordante, de succéder, dès 1918, à Domenico Oliva, comme critique dramatique du quotidien romain *l'Idea Nazionale.*

Il exerça, après 1925, les mêmes fonctions, à la *Tribuna* qui avait fusionné avec l'*Idea* et, de 1941 à 1943, au *Giornale d'Italia,* qu'il quitta après l'occupation allemande.

En 1945, il reprit la critique dramatique au *Tempo* et à la Radio de Rome, tout en collaborant à divers périodiques. Lui-même, de 1932 à 1936, avait dirigé avec Nicolo de Pirro, la revue théâtrale *Scenario* et, de 1937 à 1943, la *Rivista italiana del Dramma,* plus tard, *del Teatro,* qu'il avait fondée.

On lui doit encore la collection *Il Teatro del Novecento* (Théâtre du xxe siècle) en cinq volumes, dont l'un consacré à la France, et une collection de *libretti,* comme nous disons en français, intitulée : *Repertorio.*

Notre pays, dont il maniait admirablement la langue (qu'on se souvienne de son bel hommage à notre Jouvet) occupe à côté du théâtre italien une place d'honneur et de choix, dans cette magnifique *Storia del Teatro Drammatico,* dont la première édition parut en 1939-40, et dont la troisième, en trois volumes, est toute récente (1) et, dès 1944, il concevait le plan de son œuvre maîtresse à laquelle il me fit l'honneur de m'associer : l'*Enciclopedia dello spettacolo,* dont le 3e tome verra le jour encore cette année. C'est un véritable monument consacré au théâtre et unique en son genre.

Silvio d'Amico n'était pas de ces érudits pour qui tout est dans les livres, et les manuscrits. Il aurait souscrit à ma formule : « Le Théâtre, ce n'est pas du noir sur du blanc, mais du vert, du rouge, de l'azur, de la chair en mouvement sur les planches ».

Il s'était fait le reconstructeur des vieux chefs-d'œuvre et les mettait lui-même en scène avec les étudiants acteurs qu'il avait formés à l'Académie Théâtrale de Rome qui, désormais, portera son nom.

(1) Voir encore son recueil *Dramma Sacro E Profano* (1942).

Silvio d'Amico s'entretien avec Orazio Costa et J.-L. Barrault, lors de la visite de ce dernier à l'Académie Nationale d'Art Dramatique, devenue Académie Nationale Silvio d'Amico. A gauche, une série de photographies d'Eléonore Duse.

Aucun détail de l'organisation, de l'interprétation et de l'exécution ne lui était étranger. Humaniste et sociologue, non moins qu'esthéticien, il savait la vertu du théâtre et sa place dans la Cité et il participait avec sa troupe aux Delphiades qu'organisaient à Fribourg, Vérone et Lyon, l'Institut Delphique fondé par le Professeur Allemand Leyhausen, et que je présidais avec lui.

Nul n'était mieux désigné que l'auteur de *Maschere, de Tramonto* (crépuscule) *del grande attore* (1929), de la *Regia Teatrale* (1947), de la *Regia Teatrale Moderna* (1947), de *Mettere in Scena* (1954) pour lancer l'*Invito al teatro* (1935) et proclamer au titre d'un de ses livres : *Il teatro non deve morire,* et enfin, pour créer et diriger une école moderne d'art dramatique, un centre de préparation technique et culturelle devant fournir à la scène italienne, ses futurs interprètes, non seulement acteurs, mais, innovation révolutionnaire, des régisseurs dont ses tournées en Italie et à l'étranger à la tête de sa *Compagnia dell'Academia* révélaient la jeune valeur, qui était aussi celle de son maître et inspirateur.

Chose étrange, nous ne nous sommes jamais vus, mais nous nous sommes rencontrés idéalement sur le *hourt* des Mystères, puisque à mon *Mystère de la Passion,* qu'il devait présenter au Festival de Parme, le 16 avril dernier (hélas!) correspond son *Mistero della Natività, Passione et Ressurrezione di N.S.* (1937).

On ne s'étonnera donc point si, pour lui rendre hommage, je dédie mes prochaines *Etudes d'Histoire du Théâtre,* qui paraîtront encore cette année chez Gallimard, aux quatre grands historiens et praticiens du théâtre que nous avons récemment perdus : à notre inoubliable président Louis Jouvet, au fondateur de l'Institut Delphique : Wilhelm Leyhausen, à l'historien de notre théâtre classique : Henry Carrington Lancaster et, enfin, — *last not least* — Silvio d'Amico.

Gustave COHEN.

Avec Silvio d'Amico, voici encore un de mes plus chers amis et compagnons qui s'en va. Comme Jouvet, il est parti brusquement, sans avoir interrompu ses nombreuses et diverses activités; comme à Jouvet lui furent épargnées les disgrâces d'une longue maladie. Et l'on m'a dit qu'en ses derniers moments de vie, toutes les merveilleuses apparences et les humbles réalités du théâtre l'entourèrent, comme si, entre la vie et la mort, il dirigeait une ultime répétition.

M. Gustave Cohen a bien voulu rappeler ici, au nom de notre Société, l'essentiel de cette ardente et laborieuse vie vouée tout entière à la connaissance et à la pratique du théâtre. Pour moi, qui fus si intimement lié à ses initiatives, à ses luttes, à ses projets, à ses peines et à ses joies, comme il le fut aux nôtres pendant plus de trente années, je ne puis que dire ma grande peine et aussi ma gratitude pour l'aide vigilante, affectueuse et aussi discrète qu'efficace qu'il ne cessa d'apporter, depuis la création du Vieux-Colombier, tant à Jacques Copeau qu'à ses disciples, collaborateurs et amis.

Entre autres motifs d'affectueuse gratitude, nous ne saurions oublier que c'est grâce à lui que Jacques Copeau put, à Florence, sur la place de la Seigneurie et dans le cloître de Santa-Croce, monter *Savonarole* et le *Mystère de Santa Uliva* — ainsi qu'en témoigne une plaque de marbre apposée par les soins de Silvio d'Amico.

Et c'est un de ses élèves, Orazio Costa, qui monta à San Miniato *Le Petit Pauvre,* non représenté en France, si ce n'est dans le secret d'un couvent.

De la lignée des grands réformateurs et animateurs, homme des bibliothèques et des fonds d'archives comme aussi homme du plateau, cœur généreux ne réservant rien des trésors de connaissances et d'expériences qu'il ne cessa jamais d'amasser, ami de tant de jeunes qu'il a enseignés, formés, orientés, soutenus, il fut de ces hommes dont l'amoureux effort se prolonge au-delà des étroites limites d'une vie de foi, de travail et d'amour : ils meurent à la tâche et c'est alors seulement que l'on découvre dans toute leur plénitude l'étendue, le sens et l'unité d'une vie en apparence dispersée.

Léon CHANCEREL.

PIERRE LOEWEL

Pierre Loewel est mort. Avocat notoire (il était surtout un lettré et son érudition, en cette matière, faisait autorité), esprit curieux, épris de liberté, fier de sa condition d'homme dont il s'efforçait de faire respecter la dignité, Loewel mélomane averti exerçait depuis plusieurs années, au journal *L'Aurore,* la critique des ouvrages lyriques et chorégraphiques. Il avait ses dieux comme chacun de nous et souffrait lorsqu'on les maltraitait. Il jugeait un spectacle moins en technicien qu'en « honnête homme ». Mais ses élans parfois impétueux étaient toujours tempérés par le désir de ne pas être injuste, par celui de ne jamais nuire. Il disait ce qu'il avait à dire mais le disait avec esprit et nuance.

André BOLL.

PERMANENCE PARISIENNE DES GRANDS NOMS DU THÉATRE

L'an dernier, le Conseil Municipal de Paris inaugurait une « Place Tristan Bernard ». Le 24 avril dernier, une plaque fut posée par ses soins sur la maison où mourut Edouard de Max, 66, rue Caumartin. A cette occasion, Georges Le Roy, sociétaire honoraire de la Comédie-Française, professeur au Conservatoire National d'Art Dramatique, rappela la carrière de ce grand comédien, né en Moldavie en 1869, mort en 1924.

Sociétaire de la Comédie-Française, « ce prince d'Orient qui choisit la France pour y vivre son rêve à la fois fastueux et si simple, pour tenir en juste accord sa propre lyre dont les vibrations hautaines ou très familières, cocasses ou apocalytiques, vinrent réveiller

nos rythmiques traditionnelles et nous éclairer parfois sur le mystère et les dissonances heureuses et secrètes de certains de nos grands chefs-d'œuvre dramatiques... scandalisant les pédants inertes et sourds, à la façon de l'art même, peut-être, qui, croyant rejoindre les dieux, prend son vol, témérairement ou non, retombe, geint ou sanglote, se moque ou prie, et se tait. »

Nous aimerions à citer *in extenso* l'hommage de Georges Le Roy. Du moins rappellerons-nous avec lui qu'Edouard de Max, profondément respectueux de son *métier*, apprit et joua près de 600 actes, soit plus de 100.000 lignes, dans 40 pièces, qu'ils participa à plus de 2.300 concerts, galas, etc. (le plus souvent gratis) et que, pendant la guerre de 1914-18, il dit plus de 1760 fois des poèmes soit pour les combattants, soit pour les œuvres que leurs souffrances avaient suscitées.

Georges Le Roy nous a aidés à retrouver sous la légende et la publicité souvent indiscrète, par-delà les échos « bien parisiens », le vrai de Max que nous avons, nous aussi, connu, deviné et aimé.

~

Le 6 mai 1955, selon la promesse de Mme Dior, devant le lit mortuaire de Jouvet, et sur l'initiative de la *Société des Amis de Louis Jouvet*, présidée par Henri Jeanson (et dont le président d'honneur est le Président Vincent Auriol), le square de l'Opéra, par où l'on accède au théâtre de l'Athénée, est devenu « square Louis Jouvet », avec tout le cérémonial officiel. M. Bernard Lafay, Président du Conseil municipal, M. Jacques Jaujard, Directeur général des Arts et Lettres, Jean Sarment, au nom des auteurs joués par Louis Jouvet, évoquèrent la « grande ombre qui hante encore ces lieux ».

Henri Jeanson et Jean-Louis Barrault vinrent apporter à cet hommage le ton familier, combattif, volontairement ennemi des larmes que Jouvet aurait aimé. Et la pluie — une pluie torrentielle — s'en mêla, cette pluie de onze heures du matin que tant de fois souhaita Jouvet, le dimanche matin; la pluie qui incite les Parisiens à passer leur après-midi au théâtre (1).

Léon CHANCEREL.

(1) Nous rappelons que tout ce qui concerne Louis Jouvet est conservé dans nos archives et mis à la disposition des membres de notre Société qui souhaiteraient le consulter.

LIVRES ET REVUES

BRÉSIL

Ibat (boletim). Novembre-décembre 1954, nº 282 (33e année).

Le bulletin de la Société brésilienne des Auteurs de théâtre qui paraît avec régularité depuis trente-trois ans, continue à être une source précieuse de documentation pour l'histoire du théâtre au Brésil et en Amérique du Sud. Le dernier numéro renferme une étude documentée sur Jean Caetano, le grand acteur de l'époque romantique, le Frédérick Lemaître brésilien. Comme toujours, les notes sur le théâtre français contemporain sont nombreuses. Chaque numéro de la revue publie une pièce d'un auteur brésilien qui a obtenu un minimum de cinquante représentations; il s'agit ici d'une pièce de Silveira Sampaio et Arnaldo Faro : *Futibol en famille*, trois actes.

L'animateur depuis de longues années du bulletin, M. Bandeira Duarte, président de la *S.B.A.T.*, vient d'être nommé, par décret du Président de la République des Etats-Unis du Brésil, M. Café Filho, directeur du Conservatoire national à Rio de Janeiro. Le cinquième volume de la monumentale « Histoire du théâtre » de M. Bandeira Duarte est annoncé.

Le théâtre français, en traduction portugaise, continue à jouir de la faveur du public brésilien. La nouvelle compagnie de Maria Della Costa et de Sandro, après avoir représenté dans le théâtre très moderne récemment construit pour eux à Sao Paulo l'*Alouette* (*Le chant de l'alouette*) de Jean Anouilh pendant plusieurs mois, vient de monter avec succès *La Puce à l'oreille* de Feydeau.

C'est avec une pièce d'Yvan Noë que les « Comédiens amateurs de Pernambouc » (amateurs de nom seulement, ils ont gardé leur premier titre d'il y a quelque vingt ans), en visite à Sao Paulo et à Rio de Janeiro, ont terminé une rapide et brillante saison : six pièces en six semaines, une pièce nouvelle tous les huit jours, chaque représentation étant suivie d'une discussion avec le public.

Au surplus, la plupart des pièces étrangères jouées actuellement sur les théâtres du Brésil (Sutton : *Au grand large*, Pirandello, Shaw), ont été traduites généralement non sur les textes originaux mais sur les versions françaises.

Georges RAEDERS.

FRANCE

Jacques AUDIBERTI. — **Molière.** Paris, L'Arche, 1955, in-16, 160 p.

Dans la collection des « Grands Dramaturges », M. Audiberti nous présente un *Molière* plein d'attraits et original dans sa conception, très peu scolaire comme on pouvait s'y attendre de la part de l'auteur,

abondant en paradoxes et en digressions, toutes d'ailleurs d'un intérêt réel. Pour M. Audiberti comme pour notre regretté collègue et ami René Bray, Molière est avant tout un homme de théâtre, et c'est en fonction de la scène et non du livre qu'il faut considérer son œuvre. Ce n'est certes pas moi qui contredirai cette opinion, mais il ne faudrait pas en tirer la conclusion que Molière est un écrivain détestable, et non pas même un « écrivain », ni un « écriveur », mais un « écrivant » — pour reprendre la terminologie subtile de l'auteur — qui se sert tant bien que mal des mots parce qu'il n'est pas d'autre moyen de s'exprimer, mais dont le style ne vaut pas grand chose, et notamment en vers (« mirlitonisme » du *Misanthrope*, « trop coulantes dégelées de vers » de la *Princesse d'Elide*). Certes Fénelon avait déjà parlé de son « galimatias », et préférait sa prose à ses vers. Mais il serait injuste de généraliser, et il serait trop facile de citer autant de passages que l'on voudrait où, en vers comme en prose, Molière s'exprime avec une justesse profonde, avec saveur et harmonie. Il est sans doute aussi exagéré de dénier à Molière tout esprit de création et de ne voir en lui qu'un éternel plagiaire : sans vouloir me mêler à la troupe des « habituels thuriféraires de Molière, acharnés à sauvegarder coûte que coûte sa virginité créatrice », je ne puis m'empêcher de souligner que, s'il a souvent pris son bien où il le trouvait — et parfois totalement, je le veux bien, comme dans *l'Etourdi* —, il a su, avec quelle habileté, rendre sienne la matière et en faire, comme dit Montaigne, « son miel ... Ce n'est plus thym ni marjolaine ». Et n'est-ce pas la véritable originalité, celle du génie? Certes, la conclusion de M. Audiberti montre qu'il comprend à merveille et qu'il aime Molière, pour tout ce qu'il apporte à l'humanité, lui, qui, dit-il « refuse l'humanité », et ce livre, avec ses détours, est un acte de foi. C'est pourquoi je ne voudras pas en le critiquant paraître trop pédant. Cependant il est difficile de passer sous silence les nombreuses erreurs qui se glissent dans cet ouvrage passionné, tant dans l'exposé de M. Audiberti que dans les appendices dus à M. Jean Duvignaud. Ferai-je remarquer que le Petit-Bourbon se trouvait non derrière, mais *devant* St-Germain-l'Auxerrois? — que Racine n'a pas emporté *Alexandre* à l'hôtel de Bourgogne « en cours de répétition », mais après les premières représentations qui ne le satisfaisaient pas chez Molière? — que Molière ne mourut pas « en scène »? — qu'il est bien hasardeux d'affirmer qu'Armande était la fille de Madeleine? Il est assez inattendu d'autre part de voir situer l'Hôtel de Bourgogne rue Vieille-du-Temple, — de faire jouer « en même temps » en 1665 les trois *Don Juan*, alors que celui de Villiers avait été donné à l'Hôtel en 1659, celui de Dorimond à l'éphémère théâtre de Mademoiselle en 1661, — et de faire de *Gros*-René un « grimacier *malingre* » ! Quant aux « tennis couverts » où Molière jouait à Paris après son retour de province, on nous permettra de trouver l'expression assez singulière pour désigner les somptueuses salles du Petit-Bourbon et du Palais-Royal. Ce n'est pas avec *Don Garcie de Navarre*, le 4 février 1661, que Molière inaugura sa nouvelle salle du Palais-Royal, mais, le 20 janvier, avec *le Dépit amoureux* et *le Cocu imaginaire*. (Passons sur l'erreur de plume qui, quelques pages plus loin, situe cette inauguration en 1660).

Quoi qu'il en soit, ce livre vaut d'être lu, et on ne manquera pas d'en apprécier la belle illustration, ainsi que l'analyse des mises en scène contemporaines, de Copeau à Jean Vilar. La mise au point « rapide » de la critique moliéresque est en effet un peu trop « rapide », et partant incomplète.

Pierre MÉLÈSE.

Paul GAZAGNE. — **Marivaux par lui-même.** Paris, collect. « Ecrivains de toujours ». Edit. du Seuil, 1954, in-12, 192 p., illustr.

On prend à lire ce petit livre un plaisir extrême et l'on ne saurait trop remercier l'auteur de nous donner le fruit de ses longues méditations sur l'histoire intérieure et voilée du théâtre de Marivaux.

Les textes de Marivaux illustrant l'exposé de l'auteur sont parfaitement choisis.

Certains regretteront que le très érudit et très obligeant bibliothécaire de la Comédie-Française n'ait pas souligné davantage ce que le théâtre de Marivaux doit aux Comédiens Italiens dont il était l'un des spectateurs assidus. Mme Dussane est de ceux qui n'hésitent pas à affirmer que Marivaux (*notre* Marivaux, écrit-elle, c'est-à-dire le Marivaux des Comédiens de ce temps) « n'est pas celui qui écrivit par occasion *pour* les Comédiens Italiens, mais celui qui écrivit *par* les Comédiens Italiens, ayant rencontré dans leurs thèmes et dans leur art les impulsions révélatrices et fécondantes de sa propre inspiration ».

Il est certain que Marivaux dramaturge cherchant sa voie a trouvé, grâce à eux, un instrument et un public, en même temps que les contraintes et les limites si nécessaires à toute création dramatique originale. Et c'est pourquoi, de nos jours, toute reprise, si brillante soit-elle, d'*Arlequin poli par l'Amour* ne peut nous satisfaire, puisqu'il n'y a plus, en France, d'Arlequin, qu'on ne se doute même plus de ce qu'était un Arlequin au temps de Marivaux, représentant d'une tradition ininterrompue, formé dès l'enfance à une technique extrêmement précise dans sa liberté apparente où tout de son comportement scénique, proche de la danse, et de l'acrobatie, était, une fois pour toutes, minutieusement fixé. Un théâtre s'honorerait et nous charmerait en conviant un grand Arlequin (je pense à Marcello Moretti) à venir se mêler aux comédiens français, sous la direction d'un metteur en scène ayant une connaissance approfondie des méthodes de la *Commedia,* pour nous donner enfin le sentiment de ce que fut *Arlequin poli par l'Amour.*

Pierre FRESNAY. — **« Je suis comédien ».** Collect. « Mon métier ». Paris, Edit. du Conquistador, 1954, in-12, 123 p.

Pierre Fresnay n'aime pas écrire. C'est à l'affectueuse insistance de Bernard Gavoty que nous devons cette substantielle interview. Pierre Fresnay répond aux questions qui lui sont posées : vocation, apprentissage, le comédien à la poursuite du personnage, le comédien et le public, le comédien et la caméra, le metteur en scène, etc. Pierre Fresnay rend hommage aux maîtres avec qui, tout jeune, à la Comédie-Française, il eut le privilège de jouer : les deux Mounet, Sylvain, de Max, de Feraudy, Le Bargy; il rappelle tout ce qu'il leur doit.

En passant, il rejette « les faux problèmes » posés par Diderot dans le *Paradoxe.* Avec la même lucidité critique, avec la même simplicité, en bon ouvrier (« *Nec ultra crepidam, sutor* »), il fait justice des prétentions souvent exagérées — et parfois injustifiées — de l'omnipotent « Metteur-en-Scène ».

Les historiens du théâtre, les moralistes, les esthéticiens, ne peuvent ignorer ce document. Ennemi de toute théorie, plus que quiconque en garde contre les tentations et les faiblesses d'une profession

magnifique mais qui si facilement conduit à l'exhibitionisme et à la mégalomanie, un « comédien-né » s'y montre dans sa vérité profonde, honnêtement, prudemment, en pesant ses mots. Quant aux « jeunes vocations », elles ne sauraient trop méditer cette maxime profitable : « Ne te crois pas plus intéressant que ton personnage. Reste toujours derrière lui ».

Jeanne LAURENT. — **La République et les Beaux-Arts.** Paris, Julliard, 1955.

Sans aucun doute, les jeunes universitaires qui, dans quelque cinquante ans ou plus, s'aviseront de préparer une thèse de doctorat sur « La Vie théâtrale en France sous la Troisième et la Quatrième République » devront se référer au livre de Mlle Jeanne Laurent qui, de 1939 à octobre 1952, assuma (avec une passion, un courage et une puissance de travail à quoi chacun — même parmi ses adversaires — se plaît à rendre hommage), les fonctions de sous-chef, puis de chef de bureau, puis de sous-directrice de la Musique et des Spectacles à la Direction générale des Lettres et des Arts, après avoir pris conscience des problèmes qu'elle s'efforça de résoudre, dans les services de Paul-Léon, du temps qu'il était directeur des Beaux-Arts.

En lisant ce vivant témoignage, nos futurs collègues sauront faire la part d'une très noble passion partisane, parfois mêlée d'injustice envers le passé, et celle de la vérité historique. On ne saurait oublier avec quel acharnement Mlle Laurent s'est employée à faire accepter et réaliser par l'Etat le programme de décentralisation dramatique, et d'aide aux jeunes compagnies préparé sur le plan privé dès les temps révolus de la IIIe République, dont le Théâtre d'Essai de l'Exposition de 1937 donna la première esquisse officielle.

Elsa TRIOLET. — **L'histoire d'Anton Tchekhov.** Sa vie, son œuvre. Paris, Les Edit. Français réunis 1954, in-12, 200 p.

L'auteur dit s'être efforcée de « s'imaginer » et d'imaginer pour nous Anton Tchékhov « en rapprochant son œuvre des éléments biographiques que l'on possède ». Livre très attachant, très sensible, qui apporte du même coup quelques précisions sur les débuts du *Théâtre Artistique* de Moscou, ne serait-ce que par les photographies des interprètes de son œuvre, dont sa femme Olga Knipper, créatrice des *Trois Sœurs*. Un regret : l'absence de bibliographie.

DUSSANE. — **Premiers pas dans le Temple.** Paris, Edit. Calmann-Lévy. In-12, 1955.

Ce premier volume des mémoires d'une des plus brillantes « soubrettes » du grand répertoire nous offre des portraits des grands acteurs qui furent ses maîtres. Dussane évoque sa réception au Conservatoire, son premier prix, son engagement à la Comédie-Française, le tout accompagné de plaisantes anecdotes contées avec beaucoup d'esprit. Mais ce livre primesautier en apparence est aussi le livre d'une historienne. Encore un ouvrage où puiseront les futurs historiens de la vie théâtrale contemporaine.

Jacques COPEAU. — **Notes sur le métier de comédien,** Paris, Michel Brient, édit., 76 p., tirage limité. Collect. « Ecrits sur le théâtre ». Nº 2, 1955. Plaq. 24 × 19,

Ces textes, dont quelques-uns inédits, ont été recueillis dans le journal de Jacques Copeau. Ils sont précédés (pp. 7-12) d'une notice de Michel Saint-Denis où nous sommes heureux de trouver un hommage et un juste portrait de Louis Jouvet qui tint une si importante place dans la création et la vie du Vieux-Colombier de 1913 à 1921, — celui « qui donnait au mot *patron,* lorsqu'il le lançait à Copeau, comme nous tous, son sens le plus cérémonial ».

On trouve dans cette plaquette une réédition des *Réflexions d'un comédien* publiées en 1929 par la Librairie Plon, en tête de son édition du « Paradoxe sur le Comédien » de Diderot (de longue date épuisé). Cela seul suffirait à justifier la publication de cette plaquette. Nous aimons à y retrouver (pp. 63-66) la lettre que Copeau écrivit en 1923 aux Fratellini pour servir de préface à leurs souvenirs (*Histoire de trois clowns,* rev. par Pierre Mariel, Société anonyme d'Edition, 1924) et aussi celle adressée de Pernand Vergelesses, en 1944, à Valentine Tessier. Les notes (inédites) sur le métier de comédien, qui donnent son titre à cette opportune publication, — et particulièrement celles qui concernent la lecture à haute voix » ... merveilleux exercice d'assouplissement ... terrain libre sur lequel bâtir une saine interprétation », ne sauraient trop être répandues et méditées, comme aussi les *Remarques sur la Radio.*

Nous voulons espérer que cette plaquette n'est qu'un prélude à une édition complète des notes et du journal inédits de Jacques Copeau, cette « Somme » à laquelle il ne cessa de travailler et qu'il se proposait de publier sous le titre volontairement traditionnel de *Registres.* C'est là, pour l'histoire et la vie de la création et du métier dramatiques, une richesse qui honorerait singulièrement notre pays et dont nous aimons à croire qu'un ministre de l'Education Nationale saura un jour prendre l'initiative et la charge, comme il prendra celles de publier, avec le même soin, les notes et écrits non moins précieux qu'a laissés Louis Jouvet et qu'il se proposait, lui aussi, de mettre en ordre.

Léon CHANCEREL.

Jean-Jacques BERNARD. — **Mon père, Tristan Bernard.** Paris, Albin-Michel, 1954.

Du théâtre de la « belle époque », Tristan Bernard fut l'un des rois. Malgré plus de cent pièces et au moins vingt volumes, l'humoriste qui symbolisa en tous pays l'esprit français et dont les « mots » (vrais ou supposés...) firent le tour du monde mérite pourtant de figurer dans la cohorte des inconnus célèbres. Il a été enfermé dans une légende (barbe de fleuve, bonhomie, nonchalance, paresse, « mots croisés », facilité...) qu'il prenait d'ailleurs un narquois plaisir à entretenir et à propager. Après tant de croquis de lui dessinés par la chronique, par le Boulevard, par le journalisme avide de pittoresque et de piquant, voici le portrait authentique, humain, ouvrant des perspectives parfois imprévues sur les profondeurs et les secrets de l'auteur de *Triplepatte.* Portrait dessiné en touches précises et significatives par celui qui était le plus qualifié pour s'y employer, par l'un de ses trois fils, celui voué pareillement au théâtre (mais dans un autre climat) : Jean-Jacques fils de Tristan.

De Tristan qui se prénommait réellement Paul et qui, des *Pieds Nickelés* (au théâtre de l'Œuvre en 1895) jusqu'à *Jules, Juliette et Julien* (toujours à l'Œuvre à plus de trente ans de distance) a bâti, aux frontières de la comédie et du vaudeville, un monde toujours à base d'observation narquoise mais aiguë, et toujours humaine derrière ses aspects les plus désinvoltes et les plus cocasses. Au-delà de l'humoriste, voici révélé à ceux qui n'eurent pas l'occasion de l'approcher, un être sensible, un poète (le recueil *Soixante années de lyrisme intermittent* en est l'un des témoignages), un passionné de Corneille et du Verlaine mystique. Et c'est là que se trouve la clef de l'humanité présente en son humour. Combien, même parmi les camarades parisiens du « bon Maître » et du boulevardier Tristan, mesurèrent que l'ironie était souvent chez lui un masque de la sensibilité et de la pudeur?

J.-J. Bernard montre que l'humour peut être une réaction du cœur, la traduction plaisante d'un état d'âme qui n'est pas forcément gai, et qu'il n'est « durable que dans la mesure où il plonge dans la pâte humaine ». A la bibliographie des écrits consacrés à Tristan Bernard (peu abondante si l'on excepte, naturellement, la multitude d'articles d'actualité consacrés aux pièces) s'ajoute ainsi un livre essentiel.

Autour de Tristan Bernard, son époque est également évoquée, notamment dans les chapitres titrés *Quelques figures du Musée* et *Au foyer des Artistes*. Passent parmi bien d'autres Lucien Guitry et Marthe Brandès, Jules Renard, Alphonse Allais, Courteline, Bernstein, Porto-Riche, Donnay, Haraucourt, Shaw, Vandérem, Sarah Bernhardt, Réjane, Jeanne Granier, Lugné Poe et Suzanne Desprès, Eve Lavallière, Gémier, Léon Blum et son frère René — ce dernier ayant fait beaucoup pour le théâtre et pour la danse, sans qu'on lui rende aujourd'hui justice, et qui est évoqué par J.-J. Bernard avec une émotion et une délicatesse particulières.

Cependant, le mémorialiste n'a pas voulu ici restituer toute une époque. Il s'en tient à ses souvenirs *vécus*. « *Ce livre est un témoignage personnel et direct. Ceux qui attendraient un travail de compilation ou une documentation critique, je m'en excuse, seront déçus* ». Ainsi sont précisées les limites mêmes de l'ouvrage; on n'y trouve pas, par exemple, l'histoire définitive de *la Revue Blanche* où débuta Tristan Bernard en 1891; mais tout y reste témoignage de première main, irrécusable et émouvant, donc source historique indispensable pour qui étudie les lettres et le théâtre d'entre 1890 et 1940. Et tout y est exprimé et raconté avec la délicatesse de ton et la sensibilité discrète qui caractérisent les dialogues de théâtre de J.-J. Bernard.

Paul BLANCHART.

Michel BORWIEZ. — **Ecrits des condamnés à mort, sous l'occupation allemande 1939-1945.** Paris, Collect. « Esprit de la Résistance », Presses Universitaires de France, 1954, in-8°, 276 p.

Dans cette importante thèse de doctorat publiée maintenant en volume, quelques pages sont consacrées aux théâtres clandestins du ghetto de Varsovie et à l'émouvante survivance du théâtre même dans les camps de concentration. Il existait au moins quatre théâtres dans le ghetto, donnant d'une part le répertoire d'avant-guerre, d'autre part des nouveautés, œuvres dramatiques ou opérettes. Le projet de création d'un opéra au ghetto fut même discuté au « Conseil des théâtres ». L'intérêt porté aux spectacles par cette population affamée et mena-

cée était tel qu'elle se risquait à passer à proximité des sentinelles allemandes pour se rendre dans les salles. Et l'on imagine dans ces circonstances tragiques l'émotion soulevée par la représentation des classiques juifs, Perec ou l'humoriste Schalom Asch. Acteurs, musiciens, spectateurs sont morts pour la plupart dans le ghetto même ou dans les camps. Des revenants se souviennent des paroles sur le théâtre que leur tenait à Auschwitz Stefan Yaracz, un des plus prestigieux comédiens polonais : « Et vous, prisonniers chevronnés, avez-vous ici un théâtre? » — « Un théâtre, pas encore? — Oui, un théâtre. Il faut en donner un aux hommes, car la parole fait relever les têtes. Il y a ici des artistes, des hommes de lettres. Nous devons étouffer par n'importe quel moyen le son de ces tambours et ce rugissement de trompettes germaniques ».

Et ce théâtre exista, furtif, clandestin, au hasard des blocks. Et les acteurs s'immobilisaient et restaient muets si un SS entrait inopinément.

Quelle plus éclatante démonstration de l'impérieux appel du théâtre ?

O. W.

François NOURISSIER. — **Lorca.** Paris, Collect. Les Grands Dramaturges, L'Arche, in-16, 1955.

La publication des Œuvres Complètes de Lorca en un seul volume chez Aguilar (Madrid) — équivalent espagnol des éditions de La Pléiade — permet de voir cette œuvre dans son ensemble et dans une perspective qu'on ne possédait pas jusqu'à présent. Le livre de M. François Nourissier a bénéficié, le premier en France, de cet avantage incontestable.

Conçu sous le signe de l'amour, avec des méditations pertinentes sur l'univers dramatique de Lorca et sur les mobiles les plus secrets de son inspiration, ébauchant le drame personnel du poète, source de ses tragédies, le livre de François Nourissier nous surprend pourtant par le classement qu'il nous propose des pièces de Lorca. D'après M. Nourissier les œuvres théâtrales du grand andalou pourraient se grouper ainsi :

1. Mariana Pineda (1927); 2. Les farces (1930-1931); 3. Théâtre expérimental (1927-1931); 4. Les tragédies populaires (1933-1936).

D'abord, pourquoi *Mariana Pineda* toute seule, au début?

Et pourquoi parmi les farces M. Nourissier passe-t-il presque sous silence la merveilleuse *Tragi-comédie de Don Cristobal et la Sena Rosita* (qu'il ne faut pourtant pas confondre avec le *Petit Retable de Don Cristobal*). Il nous semble aussi que M. Nourissier accorde trop peu de place à la tragédie de *Don Perlimplin*, une des plus grandes pièces de Lorca - si la mesure d'une œuvre d'art n'est pas *quantitative*. Jamais peut-être au xxe siècle, si ce n'est dans *La ruée vers l'or* de Chaplin, l'amour n'a été exprimé avec une telle violence ni un cœur n'a éclaté d'un élan si généreux. Ce n'est pas involontairement que nous citons ce film, car *Don Perlimplin* a sans doute quelque chose de chaplinesque ou, mieux encore, de charlotesque - ce ridicule mêlé d'épouvante qui donne le ton grandiose de l'œuvre (*La promenade de Buster Keaton* étant là pour nous prouver l'intêret que Lorca portait à certains aspects du cinéma).

Théâtre expérimental? Nous trouvons classée, sous cette rubrique, *Lorsque cinq ans seront passés*, la plus ambitieuse construction dramatique de Lorca, qui rejoint, par ses symboles, le théâtre métaphy-

sique du Siècle d'Or espagnol. Non, je n'oserais pas appeler expérimentale une des œuvres où Lorca a regardé son destin personnel le plus en face, si ce n'est pas le destin qui est venu le regarder en face dans cette pièce, pour l'avertir d'un danger dont il n'a su éviter le piège... Car dans *Lorsque cinq ans seront passés* c'est Lorca lui-même qui meurt.

Mais, là où nous nous considérons vraiment abusés c'est lorsque M. François Nourissier classe les dernières quatre productions dramatiques de Lorca sous le titre de Tragédies populaires. D'abord, que faut-il entendre ici par populaires? Si populaires veut dire qu'elles étaient aimées par une grande partie du peuple, alors *Noces de Sang* et *Yerma* qui, seules, connurent, du vivant de Lorca, un grand succès, méritent ce titre. *Dona Rosita* commençait sa carrière triomphale... Si populaires veut dire qu'elles s'inspirent d'un événement populaire et retentissant, comme dans le théâtre espagnol *La Numance* de Cervantès ou *Font-aux-Cabres* de Lope, alors *Mariana Pineda* est seule dans ce genre. Et on se demande en quoi *Dona Rosita* peut être nommée une tragédie populaire, elle qui n'est même pas une tragédie. Mais si populaire veut dire, comme je suppose, comme je présume, comme j'ai le droit de croire, écrite pour le peuple, et s'inspirant en lui, comme un acte d'amour du poète — attitude qui est dans la meilleure tradition espagnole — alors toutes les pièces de Lorca sont populaires et ce serait lui faire injure que de penser le contraire. L'intention initiale de Lorca reste bien explicite dans une de ses premières pièces *La Tragi-comédie de Don Cristobal et la Sena Rosita,* lorsque dans l'avertissement au public il dit :

« Moi et ma compagnie nous venons du théâtre des bourgeois, du théâtre des comtes et des marquis, un théâtre d'or et de cristal, où les hommes vont s'endormir et les dames... s'endormir aussi. Moi et ma compagnie nous étions enfermés. Vous ne pouvez imaginer la peine que nous avions. Mais un jour j'ai vu, par le trou de la serrure, une étoile qui tremblait comme une fraîche violette de lumière. J'ai ouvert l'œil autant que j'ai pu — le doigt du vent voulait me le fermer — et sous l'étoile un large fleuve souriait sillonné par des lentes barques. Alors j'ai averti mes amis, et nous nous sommes enfuis à travers les champs à la recherche des gens simples pour leur montrer les choses, les petites choses, et les toute petites choses du monde; sous la lune verte des montagnes, sous la lune rose des plages. »

L'équivoque que M. François Nourissier laisse subsister dans son livre est d'autant plus regrettable que l'explication des pièces analysées est presque toujours excellente, les scènes bien choisies et les traductions bonnes.

A noter que dans la liste de mises en scène françaises des pièces de Lorca *La Maison de Bernarda* figure comme jouée au Studio des Champs-Elysées en 1953 alors qu'elle y fut jouée en 1946.

Parmi les illustrations, au nombre desquelles nous voyons une Dona Rosita viennoise, nous regrettons de ne pas trouver de photographies des représentations espagnoles du vivant de Lorca.

Josep PALAU.

Arthur ADAMOV. — **Strindberg.** Paris, Collect. Les Grands Dramaturges, L'Arche, 1955, in-16, 158 p. illustr.

Ce petit livre a été écrit par un ami de Strindberg. Arthur Adamov a vécu pendant des années au contact des grands textes dramatiques laissés par Strindberg. Il nous a même raconté naguère que c'est en lisant et relisant le *Songe* et en confrontant les schèmes et les

séquences du *Songe* avec le spectacle de la vie qu'il a senti naître et se préciser sa vocation d'auteur dramatique.

Et son livre se lit avec plaisir et profit, parce qu'il est tout éclairé par cette amitié. Adamov connaît Strindberg non pas d'une connaissance historique et livresque, mais par l'intérieur, si l'on ose dire, en vertu d'une sorte de congénitalité (ceci ne l'empêche d'ailleurs pas de le juger lucidement, voir par exemple ce qu'il dit du manque d'humour chez Strindberg). Il s'oriente facilement dans chaque drame, parce qu'il devine les liens qui unissent les drames entre eux et les drames aux romans, aux confessions, et, plus généralement à l'expérience vécue de Strindberg.

Ce qu'il nous offre dans cet ouvrage assez bref (le cadre fourni par la collection l'imposait), c'est essentiellement une étude psychologique sur le « cas Strindberg » et le registre des thèmes que l'on rencontre dans son œuvre dramatique. Adamov va directement au cœur du sujet, il évoque le perpétuel malaise psychique dont Strindberg est accablé (« il est mal dans sa peau », dit Adamov), son éternelle dispute avec chacun et avec tous, la manie de la persécution qui progressivement l'envahit et fait de lui un isolé et un « maudit ». Par petites touches successives, Adamov nous dépeint Strindberg et brosse en même temps le portrait du héros strindbergien, si semblable à Strindberg lui-même. Chaque début de chapitre, chaque section de chapitre s'ouvre sur une formule frappante, tantôt c'est un titre emprunté à l'œuvre de Strindberg (*Doit et Avoir, Créanciers, Il y a crime et crime*), tantôt c'est une métaphore ou une citation très évocatrice qui rend un son strindbergien (Le vêtement d'emprunt, l'armoire brûle, « Place, tout le monde! »)et qui se fixe dans la mémoire. D'amples extraits éclairent la pensée du critique et font pénétrer plus directement le lecteur dans le monde strindbergien.

L'ouvrage se recommande encore par une bibliographie assez fournie (on pourrait seulement souhaiter une reproduction plus correcte des titres en langues étrangères. De même les références au bas des pages sont incomplètes et vagues, parfois même inexactes), par une série d'illustrations fort belles et très bien choisies, par des tables chronologiques concernant la vie et les œuvres de Strindberg, enfin par un « Répertoire des mises en scènes ».

Le *Strindberg* d'Adamov intéressera non seulement les amis de Strindberg qui seront heureux de voir s'éclairer brusquement certaines perspectives psychologiques nouvelles, mais aussi et surtout ceux de nos compatriotes, trop nombreux encore, pour qui Strindberg n'est qu'un nom à quoi ils ne sauraient attacher aucune représentation précise. Peut-être souhaiterait-on que l'évolution psychique et esthétique de Strindberg fût dessinée avec plus de netteté : les œuvres de la période naturaliste et les drames mystiques sont le plus souvent examinés sur le même plan — parfois il est légitime de souligner les traits communs à toute l'œuvre — mais Adamov ne semble pas accorder une importance suffisante à la crise dite « d'*Inferno* ». D'autre part, la section « Pourquoi le théâtre? » nous apporte quelques indications précieuses sur l'esthétique dramatique de Strindberg, mais on aurait aimé entendre Adamov nous parler davantage de Strindberg rénovateur du drame moderne : c'est là un chapitre sur lequel il aurait sans doute beaucoup à dire. En tout cas remercions-le de nous avoir donné ce *Strindberg* qui gagnera au maître suédois de nouveaux amis. Ceux-ci pourront compléter leur information en revenant au bel ouvrage d'Alfred Jolivet qui reste toujours actuel et, espérons-le, en se plongeant dans la grande édition collective du théâtre de Strindberg qui se prépare actuellement en France.

Maurice GRAVIER.

GRANDE-BRETAGNE

Raymond MANDER et Joe MITCHENSON. — **Theatrical Companion to Shaw.** Introduction by Sir Barry JACKSON, London, Rockliff, 1954, 344 p. illustr.

Conçu selon les mêmes principes que *Hamlet through the ages* (1) le présent ouvrage est appelé à rendre les mêmes services. Chaque pièce est présentée avec sa date de création, sa distribution, les dates des principales reprises, un synopsis, une notice historique et souvent des notes de G.-B. Shaw. De nombreuses illustrations permettent de comparer décors et costumes des diverses représentations. En appendice inventaire des créations en Grande-Bretagne, dates des premières traductions et représentations à l'étranger, productions américaines, pièces portées à l'écran, à la télévision, auditions à la radio et éditions.

(1) Cf. R.H.T., 1952, IV.

Robert SPEAIGHT. — **William Poel and the elizabethan revival.** London, Heinemann, 1954, 302 p., index, bibliographie, illustr.

A l'occasion du centenaire de sa naissance paraît la première biographie de William Poel. On ne saurait trop féliciter la *Society for Theatre Research* d'en avoir confié la rédaction au grand comédien et érudit qu'est Robert Speaight. Nul mieux que lui ne pouvait faire connaître l'œuvre de Poel à la jeune génération qui l'ignore, bien qu'elle soit aussi importante que celle d'un Craig ou d'un Granville-Barker.

Si les représentations élisabethaines et shakespeariennes se sont multipliées, si elles ont été « dépoussiérées », c'est à Poel qu'on le doit; tous les comédiens et metteurs en scène contemporains ont — consciemment ou non — subi son influence et bénéficié de ses travaux.

Quand, à vingt ans, Poel assiste pour la première fois à une représensation du Marchand de Venise, rien ne semble le destiner à faire une carrière théâtrale. Ce fut, en 1875, une représentation d'*Othello* avec Salvini qui décida de sa vocation. Engagé d'abord dans la troupe de Charles Mathews il appartient successivement à plusieurs compagnies provinciales jusqu'en 1881. Il monte alors son premier spectacle : *Hamlet* dans la version de 1603.

Robert Speaight estime que c'est là une date importante dans l'histoire du théâtre. Poel présente l'œuvre sur *un plateau nu,* sans interruption, soucieux du « rythme interne » de l'œuvre.

En 1893 il aménage le Royalty Theatre à la manière du Théâtre de la Fortune, pour y représenter *Mesure pour Mesure,* œuvre alors peu familière au public anglais. L'année suivante il fonde l'*Elizabethan Stage Society* dont le premier spectacle *La Nuit des Rois* donne lieu à une violente polémique entre Poel et le critique William Archer. L'*Elizabethan Stage Society* eut une activité intense ainsi qu'en témoigne la liste des représentations : *Arden de Feversham, La Tempête, Le Marchand de Venise, Everyman, Troïlus* et *Cressida. Macbeth* fut pour Poel l'occasion de redonner une vérité humaine au person-

nage de Lady Macbeth, en qui il voit non pas une virago mais la personnification féminine de l'amoralisme de la Renaissance. Poel avait porté tous ses soins sur le maquillage, la marche, les intonations et réglé d'une manière toute nouvelle la scène de somnambulisme.

En appendice, outre le répertoire déjà cité, le lecteur trouvera une bibliographie de et sur Poel.

R.-M. M.

Peter GOFFIN. — **The art and science of stage management.** London, J. Garnet Miller Ltd, 118 p.

En six chapitres Peter Goffin analyse l'art du théâtre et les théories qui ont contribué à son développement. Il cherche d'abord à donner une définition au mot *art* et à ses applications aux divers éléments constitutifs de la représentation dramatique. Après avoir étudié l'apport d'Appia au théâtre moderne, Peter Goffin compare les théories de Gordon Craig et de Harley Granville-Barker. Ses préférences vont à ce dernier, la dictature de Craig, estime-t-il, retirant toute initiative personnelle au comédien, retire à l'art du théâtre sa valeur humaine.

Le chapitre « Workshop and machines » offre un bref résumé de l'histoire de la scénographie, pour conclure par des considérations sur la mise en scène de « Le deuil sied à Electre » d'Eugène O' Neill, pièce dont Peter Goffin dessina les costumes, lors des représentations de Londres en 1937.

R.-M. M.

Richard SOUTHERN. — **The Open-Stage and the Modern Theatre in Research, in Practice.** London, Faber and Faber, 1953, 121 p., 14 fig. Index 123-125.

Cette étude qui pose des problèmes scéniques d'une actualité brûlante, est la mise en œuvre de quatre conférences données par l'auteur à l'Université de Bristol en 1951-52 (Department of Drama. Fondation Rockfeller). Sorte de renfort à l'ouvrage de W. Hodges « The Globe Restored » que nous analysions récemment ici (R.H.T. IV-1954), elle s'inscrit avec force et particularisme insulaire dans ce grand mouvement en faveur du retour à la « scène ouverte » qui trouve tant d'adeptes dans le monde anglo-saxon. Fidèle à l'esprit de son patrimoine dramatique, il réagit plus violemment peut-être, que les pays latins contre les apports « trompeurs » de la Renaissance italienne, les limites de la scène « illusionniste ».

Lors du troisième Congrès International du Théâtre, tenu à Paris en 1950, une exposition d'architecture théâtrale moderne, nous a fourni les aspects multiples et souvent théoriques que peut prendre la « scène ouverte ». Nous y avons pris conscience de cette poussée générale pour faire éclater l'encadrement du proscenium derrière lequel étouffait, ou croyait étouffer, la dramaturgie contemporaine. Mais la scène ouverte que préconise M. Southern n'est pas l'une quelconque de ces scènes, elle est l'héritière directe de la plateforme élisabéthaine, équipée avec les moyens techniques d'aujourd'hui, elle en est une version moderne. En homme de théâtre averti, il ne la présente pas comme solution à tous les problèmes du théâtre, ni comme devant détrôner la « scène tableau », mais pour les libertés excitantes qu'elle offre à certains types de représentation et pour les possibilités qu'elle contient encore. Un examen historique de la question, puis un exposé de ses propres recherches, conduit l'auteur à exprimer, ensuite, ses conclusions pratiques. Bien que scénographe

lui-même, et ayant longuement étudié le décor d' « illusion » en Angleterre (« Changeable Scenery » its origin and Development in the British Theatre » (1) Richard Southern en arrive à penser que se qui compte essentiellement quand on met en scène un spectacle, ce n'est pas le décor, mais la scène : sa forme, sa nature, ses rapports avec l'auditoire. C'est la scène qui influence le jeu et l'action, et il déplore que cette influence de la scène sur la pièce elle-même soit si peu reconnue. L'auteur va s'efforcer de déterminer les caractères et les limites de la scène actuelle qui ne convient pas aux personnages les plus « impérieux » de la création dramatique contemporaine, exemple : *Antigone, Eurydice* d'Anouilh, *Caporal Adam's* de Fry, *L'Ange Heurtebise,* etc., puis il cherchera le facteur libérateur contenu dans cet autre type de scène, le plus simple, celui qui depuis les mimes grecs a toujours survécu. Il s'agit du tréteau portant une plateforme, élevée, avec une baraque faisant coulisses au fond. Sur cette scène en proue, dégagée sur trois côtés, l'acteur est « éminent », il domine son public, tout repose sur lui. M. Walter Hodges a montré le rôle essentiel de cette plateforme dans la formation du théâtre élisabéthain.

Les recherches de M. Southern au théâtre georgien de King's Lynn (3) (1766) et la reconstitution qu'il fit de son proscenium de style encore restauration, dérivé de la scène élisabéthaine, le ramena insensiblement à celle-ci. Il réalisa que l'avant-scène profonde de King's Lynn avec ses colonnes, ses portes, son plafond, son aire de jeu, formait une unité indépendante du décor, et complètement adéquate. Elle était fille de la scène-ouverte élisabéthaine, le décor peint n'était qu'une tolérance, à l'arrière-plan, mais l'acteur, baignant encore dans l'ambiance de l'auditoire, n'y jouait pas, il jouait en dehors du tableau.

Cette « intimité de l'acteur avec le public », dont on a fait un slogan, ne doit pas être arbitraire et peut prêter à confusion. Ce n'est pas exactement d'intimité physique qu'il s'agit, le passage de l'acteur dans l'auditorium ne signifie rien que de gênant, ce qu'il faut c'est un contrôle de la distance suivant les besoins de l'action, et ce contrôle la scène-tableau actuelle ne le permet pas.

M. Richard Southern arrive ainsi à sa définition de la scène-ouverte: une plateforme libre sur trois côtés occupés par le public; ce n'est pas une scène *devant* un auditoire mais *dans* un auditoire, alors que la scène actuelle est souvent basée, à tort, sur la forme écran, du cinéma.

L'atrophie progressive de la *fore-stage* de la Restauration pendant la période georgienne, jusqu'à sa disparition complète à l'époque victorienne a conduit à ce résultat.. Bien que parallèlement une réaction se soit manifestée dans la création « *d'arena-theatres* », tels qu'Astley et Royal Circus, où l'avant-scène devient une arène pleine occupant le *pit,* ou parterre, mais conservant, au-delà, la scène ordinaire. Sans pouvoir citer tous les exemples de cette tendance, il convient de mentionner les efforts de William Poel (1880 à 1932), pour rénover le théâtre élisabéthain, et préconisant la scène-plateforme; les expériences de John English dans l'arena-theatre de Birmingham (variante de la scène-ouverte) et la faveur aussi de cette forme aux Etats-Unis : à Penthouse Washington, à Miami, Dallas, Cleveland, etc. Mais faut-il distinguer entre le théâtre « arena » et la scène-ouverte,

(1) Cf. Louis Jouvet *Architecture théâtrale,* R.H.T. III-1950, p. 301 et Hélène Leclerc, *Propos autour d'une exposition,* R.H.T. III-1950, p. 302-327.
(2) Cf. compte rendu R.H.T. 1952-IV, p. 393-402.
(3) Cf. Theatre Notebook, 1948. « Richard Southern » concerning a georgian proscenium ceiling.

l'absence de fond dans le théâtre-arena posant un problème à part, qui n'est pas encore vraiment résolu, sauf pour un très petit auditorium.

Quel cas doit-on faire d'un autre slogan : l'injonction « d'abolir le proscenium »? Encore faut-il s'entendre sur le sens de cette expression; savoir ce qu'on prétend abolir. La « proscenium-stage » est la scène-tableau avec encadrement du proscenium, appelée aussi « boîte à illusion ». Elle apparaît comme une chambre en communication avec l'auditorium par une ouverture à rideau. Le public regarde quelque chose de lointain se passer dans cette chambre. L'impression d'éloignement convient dans certains cas, dans d'autres cas l'adresse au public manque de familiarité. Quand on parle d'abolir le proscenium que veut-on abolir au juste? La terminologie semble ici en défaut.

Le proscenium est-il l'ouverture, ou seulement l'encadrement d'une ouverture sans nom particulier, ou bien simplement les côtés de l'ouverture? S'il n'est qu'une limite ou une garniture autour d'un vide l'idée de l'abolir est hors de proportion, car seule l'ouverture compte, la supprimer paraît absurde, et supprimer les côtés le paraît également puisqu'ils cachent ce qu'il ne faut pas voir. Ne trouvant ce qu'il faut abolir, chercher la définition du mot proscenium paraît s'imposer, afin d'éclaircir la différence entre proscenium et scène ouverte. Un document bien connu, le dessin du théâtre élisabéthain : le Swan, par de Witt et Van Buchell (1596), porte le mot *prosceanium* inscrit sur la partie correspondante du théâtre. Or cette partie est indiscutablement le plancher de l'aire de jeu. C'est l'*Open-stage* elle-même. Un proscenium est donc fondamentalement : une scène-ouverte dit M. Southern. (Nous ajouterons, dans le théâtre anglais, car le processus d'évolution a été différent sur le continent et le sujet mériterait discussion).

Deux formes qui paraissent aujourd'hui diamétralement opposees, exclusives l'une de l'autre, eurent un jour la même individualité. Nous arrivons alors à une impasse. Trouvant l'origine du mot moderne : *proscenium* dans le *proskenion* grec, il nous est néanmoins impossible de définir exactement ce proskenion. Les avis diffèrent. M. Southern, lui, s'appuie sur l'autorité de feu Sir Arthur Pickard-Cambridge qui dans « The theatre of Dionysus » (Oxford 1946) avance, non sans prudence, que le mot proskenion à la fin du quatrième siècle devait s'appliquer à un écran décoratif, ou rideau, pouvant être dressé devant le mur de la Skene, il formait alors le fond de l'action, un étage supérieur étant élevé au-dessus, et derrière lui, sur la skene. Plus tard, et à l'époque romaine de façon définitive, ce mot signifia la scène, ou plancher, en avant du mur de la fronsscenae. Quant au « proscaenium » des Elisabéthains il était bien l'emplacement sur lequel on jouait. Vint Davenant, qui créa la nouvelle forme du théâtre Restauration, dans une salle étroite où la scène, au lieu d'être dégagée, touchait les murs latéraux. Dans ces murs furent percés portes et balcons, survivances de la *tiring-house*, donnant accès sur le proscenium par les côtés, et le fond demeura libre pour recevoir le décor peint en perspective. Les portes de proscenium, les côtés et le plafond de proscenium formèrent une unité, comme à King's Lynn, que par ellipse on appela le « proscenium ». C'est ainsi. dit M. Southern (1), que la scène-ouverte élisabéthaine appelée *proscenium* devint

(1) Voir exemples cités R.H.T. III-1950, p. 302 et suiv.

le proscenium de la restauration et de l'époque georgienne, décoré dans le style architectural de l'édifice; c'était un cadre profond où l'acteur évoluait et au-delà duquel on voyait la scène réservée au décor. Mais peu à peu l'avant-scène se réduisit pour donner plus de place aux rangées de spectateurs dans l'auditorium, et le décor avança pour enfermer l'acteur dans sa boîte, l'intimité avec le public était perdue. Dans l'architecture théâtrale devenue luxueuse, au milieu du 19e siècle, des colonnes ont remplacé les murs latéraux et ornent les loges d'avant-scène, et c'est, en 1880 que l'innovation finale a lieu à Haymarket, le proscenium devenant un cadre massif richement doré dont la base forme le devant de la scène, il n'est plus désormais que l'imitation d'un cadre de tableau. Rien ne reste plus de sa fonction primitive. « Abolir le proscenium » ne peut signifier qu'une chose : le retour à la scène ouverte, à la plateforme; mais cela comporte également la réorientation de pas mal d'idées. Une nouvelle école d'auteurs dramatiques, une autre forme de technique pour les acteurs, une nouvelle disposition de l'auditorium, où le public doit bien voir de partout, sont à envisager. Les recherches actuelles ont démontré que la technique moderne permettait de créer une nouvelle forme de théâtre transformable pour chaque genre de pièce et pour chaque époque, où la scène-ouverte peut devenir une scène-tableau et où l'auditorium s'adapte à l'une ou l'autre formule tout en conservant les lignes de vision adéquates (1). La scène-ouverte doit s'avancer franchement dans l'auditorium, mais conserver un fond, avec des moyens d'accès et des coulisses, sa plateforme doit aussi se prêter au jeu des niveaux variables. L'éclairage, les jeux d'ombre et de lumière y tiendront un rôle éminent.

Quelles sont les exigences dramatiques de cette scène-ouverte? Anti-naturaliste par essence, elle ne se prête pas à une méthode de jeu naturaliste, car pour y obtenir un effet qui paraisse naturel, la voix doit être comme projetée, l'émission très contrôlée; en outre, la scène-ouverte ne permet pas, comme la scène-tableau, la reproduction du monde extérieur, on peut seulement le suggérer par quelques attributs ou symboles, l'absence de fond décoré libère de la trivialité des détails, et l'absence de réalisme y rend tout « admissible ». Mais, en revanche, une qualité plus grande est exigée, la voix elle-même doit acquérir des beautés nouvelles, une technique améliorée de la diction s'impose. Les libertés de la scène-ouverte sont donc de dangereuses libertés.

Sur une scène-ouverte, qui n'est plus le simulacre d'un autre lieu, le langage poétique est à sa vraie place, et la renaissance du drame en vers y sera favorisée. L'histoire nous apprend que poésie et décor « illusionnistes » ont toujours été mal accordés; sur la scène-ouverte l'allusion suffit, car il s'agit d'une vision, non d'une explication. Décor et acteur s'intègrent de la même façon dans le spectacle, l'un ne sort pas de fond à l'autre. Mais il faut réapprendre à l'acteur à se mouvoir tout en parlant. La scène-ouverte n'invite pas à la « relaxation », elle peut exiger l'action ou la pause, jamais la passivité. Cerné par le public, l'acteur toujours conscient de l'auditoire reste en état d'alerte, son jeu n'est plus orienté dans une seule direction. Un rayon de lumière donnera toute sa valeur à la figure isolée et rendra une dignité nouvelle aux foules, aux processions. Tels sont les avantages de la scène-ouverte.

M. Southern nous rapporte ses expériences de metteur en scène sur la scène-ouverte conduites dans un esprit de recherche des genres dramatiques s'y adaptant le mieux, et pouvant la mieux servir. Car M. Southern croit que les pièces sont écrites pour un genre de scène déterminé. Il conseille aux auteurs d'aujourd'hui de bien étudier les propriétés de la scène-ouverte, de tenir compte des libertés nouvelles qu'elle leur apporte. Des auteurs comme T.-S. Eliot, Christopher Fry ont compris ses ressources.

« Scénographe » de métier, M. Southern a cru longtemps qu'un décor était un assemblage de châssis recouverts de toile peinte et devant représenter le lieu de l'action que l'auteur avait dans l'esprit. Des doutes lui vinrent quand il réalisa que ce genre de décor n'exista nulle part avant la Renaissance italienne et que deux écoles dramatiques parmi les plus grandes, celle de la Grèce classique et celle de l'époque élisabéthaine s'en passèrent. Même après 1660, en Angleterre, le rapport entre décor et spectacle restait très différent de ce qu'il est devenu depuis le milieu du 18e siècle. Par quel étrange phénomène ce fruit tardif de la Renaissance est-il donc arrivé à marquer la face du théâtre européen jusqu'à nos jours? Et cette conception limitée du décor est-elle légitime? La préface du catalogue de l'exposition « Il seccolo dell'Invenzione teatrale » tenue à Venise en 1952 frappa particulièrement M. Southern. Car il mettait l'accent sur ce paradoxe de l'histoire du théâtre, que la nation la moins productive en littérature dramatique, de tout le 17e siècle, fut justement celle qui imposa sa propre conception du spectacle à toute l'Europe. L'architecture théâtrale d'aujourd'hui, l'illusion perspective, l'encadrement du proscenium, la machinerie, la salle en étages de loges, enfin tout ce qui fait le théâtre d'aujourd'hui n'est l'œuvre ni de l'Angleterre de Shakespeare, ni de l'Espagne de Calderon, ni de la France de Molière, Corneille et Racine, mais de l'Italie de la Renaissance et du 17e siècle qui donna naissance à l'Opéra, mais produisit un drame considéré comme négligeable. Et cette forme de théâtre conçue pour l'Opéra, n'est pas l'œuvre d'hommes de théâtre mais d'architectes et de peintres décorateurs, alors que scènes et mises en scène créées par des hommes de théâtre authentiques comme Burbage ont sombré, submergées par cette mode. Confondu par cette cruelle évidence, M. Southern poursuivit ses recherches et dut reconnaître que dans toute l'histoire du théâtre les grandes réussites spectaculaires ne furent pas celles des grandes époques dramatiques. C'est en montant un Nô : Kagekiyo (trad. Waley) ne comportant que onze pages de texte, mais texte imprégné d'une extraordinaire poésie dramatique, que M. Southern prit conscience d'une révision nécessaire de toutes les idées reçues. Il s'agissait de monter le spectacle dans une salle de village, dépourvue de tout matériel scénique, sauf de robes chinoises, d'un vase et d'un sabre. Le drame représenté dans sa nudité fut un succès, car toute la magie du théâtre résidait dans un soliloque, un dialogue dramatique, puis un discours choral, dans le mouvement et la musique liée au discours et au mouvement, et cela transcendait tout décor. Le décor n'avait plus de sens.

La scène-ouverte est par essence un lieu « indéterminé », elle est, elle-même, le lieu de toute la représentation sans être jamais la place déterminée où se passe une scène en particulier. Alors que la scène-tableau derrière son rideau prépare une fiction pour nous émerveiller,

la scène-ouverte ne nous trompe pas. Pour M. Southern, la scène-ouverte de demain sera sans localisation, ce qui ne veut pas dire que le lieu de l'action ne sera pas symbolisé si nécessaire, la convention de la scène élisabéthaine, dont la façade indéterminée peut se charger de symboles et d'attributs, lui paraît le grand modèle inspirateur. La façade demeure, mais sa signification se transforme, elle peut tout suggérer. Et l'auteur termine sur un projet, en rêvant la mise en scène d'une pièce typiquement moderne, d'un genre opposé à celui du Nô — car la scène-ouverte convient aux extrêmes — permettant d'user des libertés qu'elle autorise, sans être éloignée toutefois du drame conventionnel, et demandant une certaine somptuosité. Il choisit *l'Aigle à deux têtes* de Jean Cocteau. Projet séduisant, qui n'a pu être réalisé faute d'une scène-ouverte moderne pleinement équipée, avec toutes les ressources de la lumière, et des plateaux mobiles pour sa métamorphose.

M. Southern invite les hommes de théâtre qui ont éprouvé les limites d'une scène trop « artificielle », à se rafraîchir à la forme éternellement jeune du tréteau.

Hélène LECLERC.

ITALIE

C. JANNACCO. — **Studi sulle tragedie d'Alfieri.** Messine, G. d'Anna, édit. Biblioteca di cultura contemporanea XLIII.

C. Jannacco a rassemblé dans cet ouvrage les essais sur Alfieri qu'il avait publiés dans diverses revues. Il a soigneusement étudié les manuscrits et les diverses éditions des œuvres d'Alfieri et plus particulièrement celles, telles *La Vita* et *Le Lettere*, susceptibles d'aider à comprendre l'évolution de la personnalité de ce « tragique préromantique ». Aussi bien l'essai intitulé *La Formazione del Filippo* surtout consacré à l'étude philosophique ne perd pas de vue l'histoire poétique de la tragédie.

Notons les rapports d'Alfieri avec F.-J. La Porte du Theil qui témoignent de l'intérêt qu'Alfieri portait à la culture française.

Enzo Créa.

JAPON

René SIEFFERT. — **Bibliographie du théâtre japonais. Mibu Kyogen.** Bulletin de la Maison Franco-Japonaise. Nouvelle Série, T. III, 1953. Tokyo, 1951, 152 p.

L'extrême difficulté de publier une étude d'ensemble sur le théâtre japonais — les spécialistes de chacune de ses branches s'ignorant volontairement l'un l'autre — ont très utilement amené M. René

Sieffert à inventorier la documentation qui permettrait d'ébaucher cette étude d'ensemble, quelle que soit la date des ouvrages ou articles et les préoccupations particulières de leurs auteurs : généralités, dictionnaires de théâtre, études de textes dramatiques, ouvrages sur la musique et la danse, parties constitutives du théâtre japonais. L'ouvrage est complété par une bibliographie des ouvrages de langues occidentales relatifs au théâtre japonais et par la publication d'une conférence sur les danses rituelles folkloriques du temple de Mibu, dites Mibu-Kyogen.

O. W.

MUSIQUE ET DANSE

ENESCO. — **Souvenirs,** recueillis par Bernard GAVOTY. Paris, Flammarion, 1955.

Enesco? Oui, le virtuose du violon. Non, le virtuose malgré lui. C'est ce qui ressort des souvenirs de ce musicien roumain, recueillis par Bernard Gavoty avec un soin pieux et son intelligence coutumière.

Car Georges Enesco a été et est un compositeur, un compositeur de talent, de grand talent. Son catalogue ne comporte pas moins de 32 opus, échelonnés de 1897 à 1954, parmi lesquels il convient de citer une *Rapsodie roumaine* qui est inscrite au répertoire de la plupart des Asssociations symphoniques et une tragédie lyrique *Œdipe,* sur un livret d'Edmond Fleg (créée à l'Opéra de Paris en 1936) qui, à elle seule, représente la somme des aspirations du compositeur.

Enesco n'a vécu et ne vit que pour et par la musique. Mais l'homme n'est nullement inférieur à l'artiste. A lire ses souvenirs on se prend d'amitié, plus encore d'affection pour le personnage, pour sa sincérité, sa noblesse, son élévation de pensée et aussi pour cette extrême simplicité qui est la marque des gens de qualité.

Enesco un virtuose? Certes et quel virtuose! Enesco un compositeur, un grand compositeur. Enesco, un caractère, un beau caractère. Enesco, un exemple, un exemple à méditer (1).

(1) Depuis la parution de l'étude de Gavoty, Georges Enesco est mort. Il était âgé de 74 ans.

Claude ROSTAND. — **Brahms.** Paris. Plon édit. 382 p., 1954.

Faire aimer Brahms aux Français n'est pas une petite affaire! Mieux connaître pour mieux aimer, s'est dit un de ses admirateurs convaincus, Claude Rostand. Aussi vient-il de consacrer au grand musicien allemand de la fin du XIXe siècle, contemporain de Schumman et de Wagner, une étude magistrale : près de 400 pages sur la période de jeunesse, un second tome devant examiner la grande époque de l'illustre compositeur. Selon une méthode qui s'avère heureuse, Claude Rostand suit chronologiquement la vie de son héros, insérant au fur et à mesure ses « créations », interrompant son récit en vue d'analyser tous les opus. Ainsi l'anecdotique, conté dans un style léger, souvent enjoué, alterne-t-il avec l'étude technique et approfondie de chaque ouvrage.

Le livre de Rostand est complété par une série de tables des œuvres soit classées chronologiquement, soit par genre, d'un index des noms cités, d'une discographie (la bibliographie figurera au tome II). Bref un remarquable ouvrage qui s'adresse aussi bien à l'amateur qu'au professionnel et qui fera date dans l'histoire de la musicographie.

André BOLL.

Ballet in Deutschland. Album de photos, avec préface de Mme Tatiana GSOVSKY, Rembrandt Verlag, Berlin, 80 pl.

Ce recueil de très belles photographies paraît au moment où triomphe à l'Opéra de Paris le danseur berlinois Peter van Dijk, également remarquable par la technique et la sensibilité. Or M. van Dijk doit sa formation à Mme Gsovsky; et l'album révèle d'autres danseurs et danseuses non moins distingués : Gert Reinholm, Rainer Kochermann... et Mlles Natacha Trofuimova, Helga Sommerkamp, étoile de l'Opéra-Est, etc. On y voit ausi certaines images des ballets réglés à Berlin, à Munich par Mme Gsovsky qui, depuis quelque vingt ans, est la personnalité dominante de l'art chorégraphique allemand d'école classique. L'ouvrage rappelle les grandes figures de l'expressionnisme : Mary Wigman, Herald Kreuzberg, Kurt Jooss et l'intéressante Dore Hoyer.

André SCHEIKÉVITCH. — **Olga Spessivtseva.** Paris, Librairie des Lettres, 140 p., 16 photos hors-texte.

C'est un « livre du souvenir », où se reconnaît, par moments, le frémissement de l'émotion. L'auteur a connu l'illustre ballerine, rivale de la Pavlova dans le souvenir des connaisseurs, et il l'a parfois secondée dans ses projets; et son père Anatole Scheikévitch avait été mêlé vers 1922 à la brève carrière du Ballet romantique russe qui a laissé le souvenir d'étonnantes représentations de *Giselle*... Le livre retrace la carrière souvent incertaine et hésitante d'Olga Spessivtseva : elle parut avec le Ballet Russe de Diaghilew aux Etats-Unis en 1915; on la retrouve à l'Opéra où pour elle, M. Rouché fait remonter *Giselle* avec pour partenaires Albert Aveline et Ricaux et où elle fit éclater sa supériorité. On la revit auprès de Diaghilew à Milan et à Monte-Carlo; puis à l'Opéra à nouveau de 1930 à 1934... Elle achève à présent sa vie dans une maison de santé proche de New-York, s'ignorant elle-même. L'ouvrage de M. Scheikévitch complète et révise l'essai précédent de Vaillat.

P. MICHAUT.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **O.B.M.** - *Opéra-Ballet-Music-Hall.* **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **Sc. I.** - *Scena Illustrata.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **V.I.** - *Vie Intellectuelle.* — **Y.Fr.St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUÈS
avec la collaboration de ROBERT MARRAST

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

600. *American plays printed* 1714-1830. A bibliographical record compiled by Frank Pierce Hill. Standford Univ. Press (California), 1955.

Bibliographie des pièces d'auteurs américains, d'auteurs étrangers vivant en Amérique et d'auteurs américains vivant à l'étranger.

601. *Enciclopedia dello Spettacolo.* Vol. I, A-Bar. Roma, Le Maschere, 1954, in-8°.

602. *Bibliographie des œuvres de Romain Rolland.* Europe, N° 109-110.

603. *Bibliographie des œuvres de Gustave Cohen.* Nlle édition revue, corrigée et augmentée, accompagnée d'un curriculum vitae et d'un portrait en frontispice. Tirage à part des Mélanges d'Histoire du Théâtre du Moyen Age et de la Renaissance (Paris, Nizet, 1950). Paris, Lib. anc. Honoré Champion, 1955, in-8°, 24 p.

604. *Le Nouveau Joannidès.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

Créations, premier trimestre 1955. *Reprises, décembre* 1954 *à mars* 1955. *Rôles tenus depuis le* 1er *septembre* 1954 *jusqu'au* 1er *mars* 1955. *Calendrier des Spectacles, 2 décembre* 1954-28 *février* 1955.

605. Ville de Paris. Bibliothèque Historique. Inauguration de la Bibliothèque G. Sand. 15 juin 1954. Préface de H. de Surirey de St Remy. Catalogue rédigé par P. Boussel et Marie-Th. Liegeas, Paris 1954.

606. BONNEROT (Jean). — *Catalogue sommaire de la Bibliothèque S. de Lovenjoul,* présenté par J. Pommier. BB, 1954, N° 2.

607. SHUTTLEWORTH (B.). — *W. J. Lawrence : a handlist.* II. **T. N.** Vol. IX, N° 1, oct.-déc. 1954.

608. — *W. J. Lawrence: a handlist, III* **T. N.** Vol. IX, N° 2, January-March, 1955.

609. SIEFFERT (René). — *Bibliographie du théâtre japonais. Mibu Kyogen.* Bulletin de la Maison Franco-Japonaise. Nlle série, T. III, 1953.

Livres et périodiques en langue japonaise. Ouvrages en langues occidentales.

610. THOMAS (Sidney). — *Shakespeare : an annoted bibliography for* 1952. Shakespeare Quartely V, N° 2.

611. WELLS (H. M.). — *On theatre museums.* **E.T.J.** Oct. 1954, Vol. VI, N° 3.

Voir aussi N°s 642, 1025.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques

612. *Das Drama.* Aus dem Russ. von Gerhard Hingst (Grosse Sowjet Enzyklopödie) Leipzig, Henschelverl. 1954, in-8°, 28 p.

613. *Les techniques théâtrales du Berliner Ensemble.* Théâtre Populaire, N° 11.

614. BRECHT (Bertolt). — *Petit organon pour le théâtre.* Ibid. N° 11.

615. DORT (Bernard). — *Une nouvelle dramaturgie.* Ibid. N° 11.

616. DUMUR (Guy). — *Pour un jeune théâtre.* Paris-Théâtre, N° 91.

617. FUMET (Stanislas). — *La poésie à travers les arts.* Paris, Alsatia, 1954.

618. GAILLARD (O.). — *Die realistichen traditionen der deutschen Schauspielkunst.* Berlin, Tribune, 1952, in-8°, 48 p.

619. GARCIA LORCA (Federico). — *Plauderei über Theater.* Insel-Almanach 1954-1955, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1954, 190 p.

620. GASSNER (John). — *The theatre in our times. A survey of the men, materials and movements in the modern theatre.* New-York, Crown Publishers, Inc. 1954, XIV-609 p.

621. GRUNDGENS (G.). — *Wirklichkeit des Theaters.* Frankfurt/M. Buchhändler Vereinigung GMBH. 1954, in-8°, 215 p.

622. RICCOBONI (Francesco). — *Die Schauspielkunst.* Ubers. von G. Ephraïm Lessing. Leipzig, Henschelverlag.

623. HABART (Michel). — *Vocation et provocation idéologiques.* Théâtre Populaire, N° 11.

624. SCHMIDT (K.). — *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos.* Halle, M.N., 1953, 204 p.

625. SHERING (H.). — *Auf der Suche nach Deutschland. Die Sendung das Theaters.* Berlin, Aufbau Verl. 77 p.

626. STADLER (Edmund). — *Das neuere Freilich Theater in Europa und America.* Einsiedeln, Waldstatt Verl., 1953, in-8°, 1953.

627. THIESS (Frank). — *Dichtung und Wirklichkeit.* Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Wiesbaden, Verlag Franz Steiner.

628. TREWIN (J. C.). — *Theatre programme.* London, Muller, 1954, 304 p.

629. VEINSTEIN (André). — *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique.* Paris, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, 1955, 394 p.

630. VILAR (Jean). — *De la tradition théâtrale.* Paris, l'Arche, 1955, 12 × 19, 176 p.

631. WHATELET-WILLEM (J.). — *L'irréel dans le théâtre contemporain. Réflexions sur quelques pièces.* Marche Romane, janv-juin 1954.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

632. CARRÉ (R.-P.). — *Le Christ chez les artistes.* **V.I.**, fév.-mars 1955.

Comment l'Eglise a rendu aux professionnels du Spectacle « la dignité de servir Dieu par sa profession. Etapes d'un divorce et d'une réconciliation ».

633. DENECKE (G.). — *Das Theater und seine Zuschauer.* Theater-Tagebuch, 1953, N° 1.

634. DIENESCH (Marie). — *Les théâtres populaires en France.* Les Amis de Sèvres, N° 23.

635. GASSNER (John). — *Theatre arts in a free Society.* **E.T.J.**, Vol. VI, N° 3, oct. 1954.

636. GROSSMANN (R.). — *El autor y el publico hispano-americano: esbozo de una sociologia literaria.* Rosario, Ministerio de Educación, Universidad Nacional del Litoral. Faculdad de Filosofia, Letras y Ciencias de la Educacion, 29 p.

637. MAZELLIER (Jacques). — *Les organisations de spectateurs en Allemagne Orientale.* Théâtre Populaire, N° 11.

638. REYNOLDS (Georges F.). — *Plays as literature for an audience.* Univ. of Colorado Studies, 1953, N° 4, Series in language and literature.

639. RIPAMONTI (I.). — *Crisi estetica della prosa. La è vicenda nelle mani del pubblico.* **S.** N° 102.

640. SALBERG (Derek). — *Theatre audiences.* Drama, Winter 1954.

641. VICTOROFF (David). — *Le paradoxe du spectateur.* Théâtre Populaire, N° 12.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

642. *La Comédie-Française, from the 17th to the XXth Century.* An exhibition to mark the first visit of the C.F. to the Edinburgh Festival. 8th sept. - 8th oct. 1954. Inst. Franç. d'Ecosse, 1954, in-4°, 32 ff.

643. *Faut-il abroger le décret de Moscou ?* Enquête de Jeanine DELPECH. **N.L.**, N°s 1387 et 1388.

Réponses de P.-A. Touchard, Dussane, Pierre Descaves, J.-J. Gautier, R. Kemp.

644. BRETTY (Béatrice). — *La Comédie-Française.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

645. LEROY (Roger). — *La Compagnie M. Renaud - J.-L. Barrault a 7 ans.* Paris-Théâtre, N° 95, ill.

b) Architecture, aménagements, équipement.

646. BRAGAGLIA (A. G.). — *Scenografia.* **Sc. I.** 1955, N° 1.

647. CAVALLE (M.). — *Tecnica delle costruzioni di cinema e teatri.* Vol. II. Milano, Görlich, 1954, in-4°, 114 p.

648. CLAUDE (Paquita). — *Pourquoi j'ai créé un théâtre en rond.* **R.T.**, N° 29.

649. DAL FORNO (F.). — *Il teatro romano di Verona.* Verona, ed. di Vita Veronese, 1954, in-16, 43 p.

650. GUSSMANN. — *Theatergebaüde II.* Berlin, VEB. Verl. Technik, in-8°, 132 p.

Constructions théâtrales modernes. Voir N° 655.

651. LARI (Carlo). — *Deux années de théâtre en rond à Milan.* **R.T.**, N° 29.

652. LEJEUNE (André), WOLFF (Stephane). — *Les quinze salles de l'Opéra de Paris.* Paris, Opéra, 1954.

653. LENORMAND (Jacques), CAPRON (Marcelle), CASTELLO (Giulio-Cesare), NEPVEU-DEGAS (Jean). — *Pour ou contre le « rond » ?* **R.T.**, N° 29.

654. SOUTHERN (R.). — *A 17th Century in door stage.* **T.N.** Vol. IX, N° 1, oct.-déc. 1954.

Etude d'une gravure de la Collection Douce, Bodleian Library, Oxford.

655. WERNER (Eberhard). — *Theatergebäude.* Band I. Berlin, VEB. Verlag. Technik, 1955, 236 p., 349 ill.

c) La représentation : mise en scène, décoration éclairage, distribution, etc.

657. *Shakespeare and the Young Actor.* London, Rockliff, 1955, 216 × 137.

658. APPIA (Adolphe). — *La mise en scène et son avenir.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 10.

659. ARNAUD (Lucien). — *Charles Dullin and methods of production.* Theatre Unit Bulletin, Vol. II, N° 12 et suiv.

660. BARRAULT (J.-L.). — *Réflexions rapides après* Bérénice. Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 10.

661. CLAUDEL. — *Texte inédit* (fac-simile). L'Illustre Théâtre, N° 2.

Sur les répétitions de l'Annonce faite à Marie *à la Comédie Française.*

662. COPEAU (Jacques). — *Adolphe Appia et l'art de la scène.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 10.

663. DOWNER (Allans). — *The Hamlet year.* Shakespeare Quarterly, V, N° 2.

Sur divers interprètes de Hamlet.

664. EVANS (Ralph. M.). — *The expressiveness of color.* **E.T.J.**, VI, N° 4, 1954.

665. FRANK (André). — *La mise en scène des* Ratés, *suivie d'une note inédite et illustrée par Henri-René Lenormand.* **R.T.**, N° 29.

666. GAUTHIER (Maximilien). — *Dans l'atelier d'Yves Brayer.* **N.L.**, 15 avril 1954.

667. GRANVAL (J.-P.). — *La mise en scène est le complément de l'acteur.* **R.T.**, N° 29.

668. LEMAITRE (André). — *La lumière dans les salles de spectacles.* Applications de l'Electricité, N° 167.

669. MELVILL (Harold). — *Designing and painting scenery for the theatre.* London, Rockliff, 102 p., 78 ill.

670. RUBIN (Joel E.). — *The projected seeting : a symposium.* **E.T.J.**, Vol. VI, N° 3.

Textes de E. F. Kook, Thomas Wilfred, Paul Planer, Peggy Clark, Stanley Mc Candless, John Asbhy Conway.

671. STAMM (Rudolf). — *Die moderne Shakespeareforschung und das lebende Theater in England.* Thalvil, Schweizer, Ges. für TheaterKultur, 1954.

672. STERN (Ernst). — *Bühnenbildner bei Max Reinhardt.* Leipzig, Henschelverlag, 160 p., 175 ill.

673. TOUCHARD (P.-A.). — *La représentation des tragédies.* **A.**, N° 502.

674. VEINSTEIN (A.). — *Redécouvrons Adolphe Appia.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 10.

675. VILLIERS (André). — *Racine et la mise en scène à l'Hôtel de Bourgogne.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 10.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

676. BARTHES (Roland). — *Les maladies du costume.* Théâtre Populaire, N° 12.

677. DALLA BRIDA (E.). — *Il costume storico nel teatro.* Milano, Majocchi, 1954, in-8, 217 p.

678. HENNINCKENS (G.). — *Kleine Stilkunde des Kostüms.* Berlin, Schulz, 1951, 104 p., in-8°.

679. LION (Suzanne). — *Théâtre et couture.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

680. PIRCHAN (E.). — *Das Maskenmachen und Schminken. Anleitung zur Ausführung von Maskierungen.* Ravensburg, O. Maier, 1951, in-8, 79 p.

681. WAKHEVITCH (G.). — *Habiller la pièce.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

682. ZORZI (Ludovico). — *Un « mascheraro » italiano ha incantato Barrault.* **S.**, N° 106.

Sur le sculpteur Sartori, fabricant de masques.

683. — *Posano per uno scultore padovano i personaggi in cerca di maschera.* Arena (Verone), 26 mars, 1955.

f) Législation

684. *A Bologna si è parlato dei problemi dello spettacolo.* **S.**, N° 102, oct. 1954.

Congrès pour la liberté de la culture.

685. *Qu'est-ce que l'aide à la première pièce ?* Paris-Théâtre, N° 91.

686. LAURENT (Jeanne). — *La République et les Beaux-Arts.* Paris, Julliard, 1955, 226 p.

V

LE COMÉDIEN

687. A. de H. — *Auteurs - of acteurstoneel.* Het Toneel, 1954, N° 8.

688. ANTONETTI (Ch.). — *Notes pour un cours d'art dramatique.* **E.T.**, N° 26-27.

689. BARRAULT (J.-L.). — *La journée d'un homme de théâtre.* **F.L.**, N° 465.

690. BERTHEAU (J.). — *Comment on incarne un personnage.* Les Annales, N° 50, 1954.

691. CAPONE BRAGA (G.). — *Il significato del « Paradoxe sur le Comédien » de Diderot.* Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari, 1951.

692. COPEAU (Jacques). — *Notes sur le métier de comédien.* Paris, Ed. Michel Brient, 1955, 74 p.

693. GENET (Jean). — *Lettre sur le théâtre et les comédiens.* Préface à l'édition des deux versions de « Les Bonnes ». Paris, Lib. Jacques Pauvert, 1954.

694. NEWMAN (Frank). — *The Producer and the actor.* London, Garnet Miller, 1954.

695. RÉMY (Tristan). — *L'acteur et le clown.* **R.T.**, N° 29.

696. STANISLAWSKI (C.). — *Die Arbeit des Schauspielers an der Roller.* Leipzig, 180 p.

697. WEIDELI (Walter). — *L'acteur de l'ère scientifique.* Théâtre Populaire, N° 11.

VI-VII

BIOGRAPHIES

698. LIPNITZKI (Boris). — *Quand se rencontraient Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff,* **R.T.**, N° 29.

BARRAULT (Jean-Louis)

699. DHURTAL (Jean). — *Jean-Louis Barrault.* Paris-Théâtre, N° 95.

BERNHARDT (Sarah)

700. GAILLARD (Roger). — *Sarah en coulisses.* Revue des Deux Mondes, 1954, N° 16.

CHEVALIER (Maurice)

701. WILLEMETZ (Albert). — *Maurice Chevalier.* Genève, Ed. Kister, 1954, ill.

DUMESNIL (Jacques)

702. J.D.M. — *Jacques Dumesnil.* Paris-Théâtre, N° 91.

DUSSANE (Béatrix)

703. DUSSANE. — *Au jour et aux lumières.* T. I. *Premier pas dans le Temple.* Paris, Calmann-Lévy, 1955, 256 p.

GEORGES (Mlle)

704. VIVIER (Em.). — *Représentations théâtrales à Coutances par deux célèbres artistes : Mlle Georges en* 1829, *Henri Monnier en* 1838 *et* 1848. Annales de Normandie, 1954, mai.

JOHANNY

705. DELPECH (Jeanine). — *Les romantiques en Sorbonne.* **N.L.**, N° 1341.
A propos de la thèse de M. Descottes sur le Journal inédit de Johanny.

MARS (Mlle)

706. NERVAL (Gérard de). — *Mademoiselle Mars.* **N.L.**, N° 1429.

MONNIER (Henry)

Voir N° 704.

PITOEFF (Georges)

707. GAILLARD (Roger). — *Présence des Pitoëff.* Revue des Deux Mondes, N° 18
Voir N° 698.

RENAUD (Madeleine)

708. DHURTAL (Jean). — *Madeleine Renaud.* Paris-Théâtre, N° 95.

SILVIA (Gaby)

709. J.D.M. — *Gaby Silvia.* Paris-Théâtre, N° 92 (illustré).

VILAR (Jean)

710. CARTE (Jean). — *Jean Vilar, animateur du T.N.P.* Témoignage chrétien, 1er avril 1955.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

711. SCHNEIDER (G.). — *Die Schlüsselliteratur* Bd. I. *Das literarische Gesamtbild.* Stuttgart, Hiersemann, 1951, XVI - 214 p., in-8°.

712. BADEN (H. J.). — *Das Tragische. Die Erkenntnisse d. griech. Tragödie.* Orient Buchhandlung Heinz Lafaire.

713. HARSH (Ph. Wh.). — *A handbook of classical drama.* Stanford Univ. Press California), 1955.

714. HUNNINGHER (B.). — *The origin of the Theater.* La Haye, Martinus Nijhoff, 1955, 139 p., 48 ill., 248 × 152.

715. SCHADEWALT (W.). — *Das Drama der Antike in heutiger Sicht.* Universitas, VIII, N° 6.

716. ARISTOPHANE.
T. IV : *Les Thesmophories, les Grenouilles.*
T. V. : *L'Assemblée des Femmes. Ploutos.* Paris, Belles Lettres, Nlle Ed. 1954.
Traduction de V. Coulon et H. Van Daele.

717. — *Sämtliche Komodien.* Ubers. von Ludwig SEEGER. Einleitung zur Geschichte und zum Nachleben der griechischen Komödie nebst Übertragungen von Fragmenten der alten und mittleren Komödie von Prof. Dr Otto WEINREICH, Zürich, Artemis Verl. 1954.

718. — *Le Commedie.* A cura di R. CANTARELLA. Vol. III. Milano, Istituto, Edit. Italiano, 1954, in-8°, 546 p.

719. — *Les oiseaux.* Adaptation de Paul Arnold, **R.T.**, N° 29.

ESCHYLE

720. — *Sämtliche Tragödien und Fragmente auf Grundlage der Ubersetzung von J. G. Droysen.* Zürich, Artemis. Verl., 1954, 440 p.

721. CACRIDIS (Jean Th.). — *Etude sur les « Suppliantes » d'Eschyle.* D'après des renseignements trouvés sur un nouveau papyrus. Eleftéria,| 1954.

722. — *Le drame satirique de l'antiquité.* Ibid.
Etude surtout consacrée aux « Dicyoulki » d'Eschyle.

MENANDRE

723. — *Die Komödien und Fragmente.* Neu übertragen und eingeleitet von GUNTHER. Zurich, Artemis Verl. 1954, 232 p.

724. MEAUTIS (Georges). — *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre.* Paris, Hachette, 1954.

PLAUTE

725. PERNA (Raffaele). — *L'originalità di Plauto.* Bari, Leonardo da Vinci, 1955, 426 p.

726. SANTELLI (Claude). — *Le Fantôme,* farce en 5 actes, d'après Plaute. L'Avant-Scène, N° 100.

SOPHOCLE

727. *Elettra.* Versione di S. QUASIMODO, int. di S. CANTONI, Milano, Mondadori, 1954, in-8°, 243 p.

b, c) Moyen âge, XVIe siècle

728. *Une moralité du XVe siècle.* **Fr. St.**, July, 1954.

729. JODOGNE (O.). — *Rabelais et Pathelin.* In Association Guillaume Budé. Congrès de Tours, Belles Lettres, 1954.

730. TITMUS (C. J.). — *Jean Edouard du Monin, a pioneer of the irregular tragedy.* **Fr. St.**, Vol. VIII, N° 4, oct. 1954.

d) XVIIe siècle

CORNEILLE

731. — *La Veuve.* Texte de la 1re édition (1634) publié avec les variantes par Mario ROQUES et Marion LIEVRE. Genève, Droz, 1954, XLIV - 155 p.

732. DAIX (Pierre). — *Le réalisme de Corneille et l'indépendance nationale.* **L.F.**, N° 515, 1954.

733. DUSSANE. — Le Cid *de Corneille.* Annales, N° 49, 1954.

734. LEROY (L.). — *Polyeucte et la critique.* Les Cahiers de St Edme, Abbaye de Pontigny, 1954.

735. — *Notes sur Polyeucte. Contrepoint ou la confidence interdite.* (Acte II, sc. 2, v, 243-572). L'Ecole, 1er mai 1954.

736. — *L'Action dans Polyeucte.* Ibid., 15 mai.

737. LEVRON (Jacques). — *Rodrigue de Chalon et Corneille.* **M.F.**, N° 1094, oct. 1954.
Les sources du Cid. *A propos d'une communication de M. Herval in Bulletin de la Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure.*

CYRANO DE BERGERAC

739. MAURRI (Enzo). — *Il vero Cyrano di Bergerac.* **Sc.**, 1955, N° 1.

MOLIERE

740. — *Vorspiel zum* Amphitryon. Insel Almanach, 1954-55.

741. BAILLY (René). — *Molière enrichisseur.* Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault, N° 10.

742. BENOT (Yves). — *Ce n'était que Molière.* Europe, N° 111.

743. BRISSON (Pierre). — *L'Etourdi.* L'Illustre Théâtre, N° 2.
1655 *en serait la date.*

744. CARRINGTON LANCASTER (H.). — *The comedies of Molière,* in Literary Masterpieces of the Western world, Baltimore, 1953.

745. DAIX (Pierre). — *La première pièce de Molière* L'Etourdi *a* 300 *ans. Le coup de la langouste.* **L.F.**, N°s 562 et 563.
Allusion dans le titre à un article de H. de Montherlant Racine Langouste *in Cahiers de la Cie M. Renaud-J.-L. Barrault.*

746. KUECHLER (Walter). — *Alte und Moderne Komödie : Moliere und Gabriel Marcel.* Anzeiger der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, Philologische-historische, Klasse, 1953, N° 2.

747. PREMSELA (M. J.). — *Nieuwe Molierana.* Neophilologus, avril 1954.

748. PREVOT (Gérard). — *Enfin du nouveau sur l'inédit de Molière.* **L.F.**, N° 515.

749. RAIBAUD (Gabriel). — *Sur les lectures de Molière.* Revue Universitaire, mars-avril 1954.

750. VIER (Jacques). — *Explication française : une apologie du libertinage (Molière, « Dom Juan » I,* 2). L'Ecole, 1er mai 1954.

RACINE

751. BARRAULT (Jean-Louis). — *Jean Racine.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 10.

752. BUFFART-LECOMTE (L.). — *Dieu a-t-il besoin des hommes ? La réponse de Racine dans Athalie.* L'Enseignement Chrétien, mai 1954.

753. CLARAC (Pierre). — *Deux images de Racine.* **E.N.**, 1954, N° 10.
A propos de Aspects de Racine *de Jean Pommier et* Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle *d'Antoine Adam.*

754. COUFFIGNAL (Robert). — *Visages de l'humanisme français : Racine ou l'humanisme tragique.* Pédagogie, mai 1954.

755. GOYET (Thérèse). — *Le type de la jeune fille dans le théâtre de Racine.* L'Information Littéraire, mars-avril 1954.

756. HUBERT (J. D.). — *Le triomphe symbolique d'Hector.* **Fr. R.**, mai 1954.

757. MALRAUX (André). — *Réponse à Henry de Montherlant.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 10.
A propos de l'article de H. de M. Racine Langouste *paru dans le Cahier N°* 8.

758. MAURIAC (François). — *La querelle de Racine.* **F.L.**, N° 467.

759. MAULNIER (Thierry). — *Racine est-il » tabou » et incarnera-t-il le génie français ?* **F.L.**, N° 465.
A propos des articles de Montherlant et de Malraux.

760. ORCIBAL (Jean). — *« Eternel » et « actuel » dans Esther et Athalie. Note pour l'histoire du symbolisme.* Les Amis de Port-Royal, 1953.

761. RAT (Maurice). — *Quatre Bérénice.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

e) XVIIIe siècle

BEAUMARCHAIS

762. FRANK (André). — *Rêverie en marge d'Eon-Chérubin.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

DIDEROT

763. BENOT (Yves). — *Le rire de Diderot,* Europe N° 111.
Présentation pour Un Plan d'Opéra Comique, voir N° 456.

MARIVAUX

764. CAZAURAN-SERRU (Nicole). — *L'idée de soi chez les héroïnes de Marivaux.* Bulletin Trimestriel de l'Association des élèves et anciennes élèves de Sèvres, mars 1953.

765. DELOFFRE (F.). — *Aspects inconnus de l'œuvre de Marivaux.* Revue des Sciences Humaines, avril 1954.
Les Lectures publiques et les morceaux imprimés dans le Mercure de France. *Les réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et Racine.*

VOLTAIRE

766. POMEAU (René). — *Voltaire par lui-même.* Paris, Le Seuil, Coll. « Ecrivains de toujours », 1955, 192 p. ill.

767. CHERVET (Maurice). — *Les tragédies de Mme de Meillonnas.* Visages de l'Ain, juin-sept. 1953.

SEDAINE

768. PINATEL (Joseph). — *Le théâtre de Sedaine.* L'Ecole, mai 1954.

f) XIXe siècle

769. CELLIER (Léon). — *L'épopée romantique.* Paris, Presses Universitaires de France, 1954, in-8°.

COPPEE (François)

770. GRAAF (D. A. de). — *Les succès théâtraux de Coppée et le mariage de Verlaine.* Levende Talen, oct. 1954.

DUMAS père (Alexandre)

771. — *Kean.* Adaptation de Jean-Paul SARTRE, suivi de *Kean* ou *Désordre et Génie.* Paris, Gallimard, 1954, in-16, 311 p.

772. CLOUARD (Henri). — *Alexandre Dumas, une force de la nature.* Paris, Albin Michel, 1954, in-8°, Cour, 448 p.

773. DAIX (Pierre). — *Sur une biographie d'Alexandre Dumas « les beaux enfants de l'histoire ».* **L.F.**, N° 559.
A propos d'Alexandre Dumas, de Clouard.

FEYDEAU

774. ACHARD (Marcel). — *Feydeau, notre grand comique.* Historia, N° 92.

JARRY (Alfred)

775. LEBOIS (A.). — *Alfred Jarry, l'irremplaçable.* Paris, Cercle du Livre, 1950, in-16.

776. RÉMOND (Georges). — *Sur Jarry et quelques autres.* **M.F.**, avril 1955.
*La première représentation d'*Ubu Roi.

HUGO (Victor)

777. — *Journal* 1830-1848. Publié par Henri GUILLEMIN. Paris, Gallimard, 1954, in-8° carré.

778. TRONQUART (G.). — *Le vers* 1028 *d'Hernani.* L'Ecole Vosgienne, 1953-1954, N° 1.

MUSSET (Alfred de)

779. SCHNERB (Claude). — *Fantasio ou la destruction d'un mythe.* L'Illustre Théâtre, N° 2. Article Illustré par des aquarelles de C. THOMAS pour la création de la pièce (1866).

NERVAL (Gérard de)

780. VAUDOYER (Jean-Louis). — *Vie et mort de Gérard de Nerval.* Les Œuvres Libres, N° 106.

ROSTAND (Edmond)

781. BROWN (Calvin S.). — *The death of Dr Pascal and Cyrano de Bergerac.* Symposium, nov. 1953.

782. BUTTLER (Mildred A.). — *The historical Cyrano de Bergerac as abasis for Rostand's play.* **E.T.J.**, Vol. VI, N° 3.

g) XXe siècle

783. ARLAND (Marcel). — *Nouvelles lettres de France.* Paris, Albin Michel, in-16, 251 p.
Gide, Montherlant, Camus, Mauriac, etc.

BERNARD (Tristan)

784. BERNARD (Jean-Jacques). — *Mon père Tristan Bernard.* Paris, Albin Michel, 1955.

BERNSTEIN (Henry)

785. — *Un géant aux pieds d'argile : Henry Bernstein.* Quo Vadis, janv-mars 1954.

BOURDET (Edouard)

786. ABRAHAM (Marcel). — *Dix ans après.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

787. ACHARD (Marcel). — *La première lecture des* Temps difficiles. Ibid.

788. MORAND (Paul). — *Edouard Bourdet.* **R.P.**, Mars 1955.

CAMUS (Albert)

789. PERRUCHOT (Henri). — *Actualité de Camus.* Défense de l'Homme, juin 1954.

CLAUDEL (Paul)

790. — *Fulgens Corona.* **R.P.**, mars 1955.

791. — *Texte inédit.* L'Illustre Théâtre, N° 2.
Histoire de l'Annonce faite à Marie.

792. — *Lettres à Marie Kalff*, présentées par Jean VARIOT. La Table Ronde, N° 88.

793. — *Lettres à Louis Gillet.* Ibid.

794. — *Savoir lire Claudel.* **L.F.**, N° 558.

795. — *Paul Claudel.* France-Soir, 24 fév. 1955.

796. — *Claudel vu par ses contemporains.* Combat, 24 fév. 1955.
Textes de Claudel, René Coty, Jean Berthoin, André Maurois, Pierre Descaves, Jean-Louis Barrault, Henry Magnan, Jean Paulhan, François Mauriac, Jean Cocteau, Ingrid Bergman, Jean Carlier.

797. AMICO (Silvio d'). — *Paul Claudel è morto.* Il tempo (Roma), XII, N° 55.

798. AMROUCHE (Jean). — « *J'ai une bonne nouvelle à vous annoncer...* ». La Table Ronde, N° 88.
Sur les entretiens radiophoniques.

799. ARAGON (Louis). — *Mort d'un poète.* **L.F.**, N° 557.

800. BARBIER (Pierre). — *Claudel et le « bonheur d'expression ».* La Table Ronde, N° 88.

801. BARRAULT (Jean-Louis), DORT (Bernard), BARTHES (Roland), DUVIGNAUD (Jean), PARIS (Jean). — *Propos sur Paul Claudel.* Théâtre Populaire, N° 11.

802. BECHKEL (Guy). — *Qui est Paul Claudel ?* **A.**, N° 502.

803. BERTHOIN (Jean). — *Claudel homme de théâtre.* Combat, 1er mars 1955.
Extraits du discours prononcé lors des obsèques de Paul Claudel.

804. BOISDEFFRE (Pierre de). — *Paul Claudel reste vivant.* Combat, 24 février 1955.

805. — *Paul Claudel.* **E.N.**, 1955, N° 9.

806. BOURIN (André). — *De Notre-Dame à Brangues sur les traces de Paul Claudel.* **N.L.**, N° 1435.

807. CABANNES (Fernand). — *La vie du poète.* **L.F.**, N° 558.

808. CHAIGNE (Louis). — *Claudel et sa terre.* La Table Ronde, N° 88.

809. CHEVALIER (Jacques). — *Claudel avait-il une nature expansive ?* Ibid.

810. CHIARI (J.). — *The poetic drama of Paul Claudel.* London, Harvill, 1954, 186 p.

811. DUHAMEL (Georges). — *Claudel.* **M.F.**, N° 1100.

812. DUSSANE. — *L'aventure théâtrale de Paul Claudel.* Ibid.

813. FUMET (Stanislas). — *La robe d'Aaron.* La Table Ronde, N° 88.

814. GUILLEMINAULT et BRULÉ. — *Paul Claudel.* Paris-Presse, 25 fév. 1955.

815. GUITTON (Jean). — « *Il est* ». La Table Ronde, N° 88.

816. HAMMAN (A.). — *Un vieil homme qui dévore l'hébreu.* Ibid.

817. HARCOURT (Robert d'). — *La lumière que fait la présence de Dieu.* Ibid.

818. LESOURD (Paul). — *Claudel et son jeune temps.* **A.**, N° 505.

819. MADAULE (Jacques). — *Le poète dramatique.* La Table Ronde, N° 88.

820. MARCEL (Gabriel). — *Claudel fécondateur.* Ibid.

821. MAULNIER (Thierry). — *Où situer Claudel ?* Preuves, N° 50.

822. MAURIAC (François). — *Paul Claudel.* **F.**, 24 février 1955.

823. MONDOR (Henri). — *Précocité de Paul Claudel.* La Table Ronde, N° 88.

824. MURCEAUX (Christian). — *Paul Claudel et la passion de l'univers.* Ibid.

825. PICHETTE (Henri). — *Les jours qui suivirent...* (Poème à la mémoire de Claudel). **L.F.**, N° 558.

826. PRESLES (Claude des). — *Théâtre de Paul Claudel.* Le Conservatoire. N° 42, 1955.

827. ROLLAND (Romain). — *Sur l'Annonce faite à Marie.* La Table Ronde, N° 88.

828. SAMSON (Joseph). — *Paul Claudel, poète musicien.* Editions du Milieu du Monde, 304 p., 32 ill.

829. SCHMIDT (A. M.). — *L'itinéraire symbolique de Claudel.* La Table Ronde, N° 88.

830. SCHWAB (Raymond). — *Place poétique de Claudel.* **M.F.**, N° 1100.

831. SIPRIOT (Pierre). — *La doctrine de Paul Claudel et sa position morale.* La Table Ronde, N° 88.

832. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *A la trace de Claudel.* L'Observateur, N° 251, 1955.

833. WAROQUIER (Henri de). — *Lettre sur l'* « *Apocalypse* ». La Table Ronde, N° 88.

CLAVEL (Maurice)

834. LE BOTERF (Hervé). — *Maurice Clavel.* Paris-Théâtre, N° 91.

835. — *Maurice Clavel introducteur de Ugo Betti.* Ibid.

COCTEAU (Jean)

836. MAURIAC (François). — *Jean Cocteau.* **F.L.**, N° 464.

GIRAUDOUX (Jean)

837. — *Théâtre complet.* Paris, Grasset, 1954, 2 vol. ill.

838. — *Jean-Louis Barrault : « Il nous faut voir le spectre d'Intermezzo avec les yeux d'Isabelle ».* Interview de Jean CARLIER. Combat, 17 mars 1955.
Contient en outre un texte de Valentine Tessier sur les méthodes de travail Giraudoux-Jouvet.

839. BARJON (Louis). — *Jean Giraudoux, magicien désenchanté.* Paris, **E.**, 1954, in-16, 31 p.

840. BRASPART (Michel). — *Giraudoux, après vingt ans.* Réforme, 22 mai 1954.

841. DESFORGES (Jacques). — *Le théâtre de Giraudoux.* Ibid.

842. LALOU (René). — *Quand le rideau se leva...* Cahiers de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT, N° 10.
*Critique de R.-L. pour la création d'*Intermezzo *par Louis Jouvet* (1933).

843. HERRIOT (Edouard). — *Ame scintillante comme une étoile.* Ibid.
Fragments de l'allocution prononcée à Bellac le 1er juillet 1951.

844. JALOUX (Edmond). — *Une expression de la France la plus subtile.* Ibid.

845. PIZZORUSSO (A.). — *Tre studi su Giraudoux.* Firenze, Sansoni, 1954, in-16, 191 p.

846. VAUDOYER (Jean-Louis). — *Jean Giraudoux, le Limousin et Intermezzo.* Cahiers de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT, N° 10.

GREEN (Julien)

847. — *Rencontre avec Julien Green.* **N.L.**, N° 1383.

LUC (Jean-Bernard)

848. AUBRIANT (Michel). — *Jean-Bernard Luc.* Paris-Théâtre, N° 92.

MAULNIER (Thierry)

849. — *Faisons le point sur « La Condition humaine ».* Combat, 8 mars 1955.

850. — *« La Condition humaine » au théâtre.* Preuves, N° 46.

MAUROIS (André)

851. — *« Aux innocents les mains pleines ».* L'Illustre Théâtre, N° 2.
Genèse de la pièce.

MONTHERLANT (Henry de)

852. — *Notes sur Port-Royal.* **N.L.**, N° 1429.

853. — *Une justification de Port-Royal.* Revue de Paris, mars 1955.

854. — *Notes de théâtre.* Paris, Gallimard, 1954, in-16 dble cour.
Ce texte fait suite au texte de Port-Royal.

855. ARBAN (Dominique). — *Port-Royal de Montherlant passe au crible des théologiens.* **F.L.**, N° 457.

856. LAPRADE (Jean de). — *Le théâtre de Montherlant.* **N.L.**, N° 1432.

857. ZANETTI (Livio). — *Montherlant o l'alternattiva.* **S.**, N° 105.

ROLLAND (Romain)

858. — *» Savonarole »* (fragments) *et notes sur « Savonarole ».* Europe, N° 109-110.

859. CURMIER (Pierre). — *Romain Rolland et son œuvre.* **L.M.**, N° 489.

ROMAINS (Jules)

860. *Jules Romains et le théâtre.* Paris-Théâtre, N° 95.

ROY (Jules)

861. — *« Les Cyclones », tragédie moderne ?* Les Lettres nouvelles, N° 20.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

862. MITCHELL (John D.). — *The theatre of Western-Europe.* **E.T.J.**, VI, N° 4, 1954.
Angleterre, France, Belgique, Allemagne, Italie, Hollande, Danemark.

863. NOSTITZ (H. von). — *Aus dem alten Europea-Menschen und Städte.* Wiesbaden, Insel-Verl. 1950, 195 p. in-8°.
Eleonora Duse, Caruso, Hauptmann, Hofmannsthal, M. Reinhardt.

864. SCHNITZLER (H.). — *World Theatre : A mid century appraisal.* **E.T.J.**, VI, N° 4, 1954.

ALLEMAGNE

865. *Theaterkalender* 1955. Leipziger Kommissions und Grosbuchhandel, 1954, in-8°.

866. CONFALONIERI (Giulio). — *Nuovi teatri in Germania.* **S.** N° 105.

867. FRICKE (W.). — *Die bürgerliche Tragödie in der Sowjetzone.* Deutsche Rundschau, août 1954.

868. HERALD (H. H.). — *Max Reinhardt.* Berlin, Rowahlt, 1953.

869. JACOBS (Monty). — *Deutsche Schauspielkunst.* Leipzig, Henschelverlag, 1954, in-8°, 570 p.

870. JHERING (Herbert). — *Berliner Dramaturgie.* Berlin, Aufbau Verl., 125 p.

871. LEDERER (Moritz). — *Max Reinhardt und sein Bruder.* Deutsche Rundschau, LXXIX, 10, 11, 12.

872. — *Mecklemburgisches Staatstheater.* Schwerm, Petermänken, 1953, 22×24, 40 p.

813. MARAIS (Jean). — *Les Allemands ont la religion du théâtre.* Paris-Théâtre, N° 91.

874. MARTINI (Fritz). — *Der Expressionismus in Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert,* Heidelberg, Wolfgang Rothe, 1954.

875. MEYER (G.). — *Hallisches Theater im* 18 *Jahrhundert.* Lechte, 1950, XI-196 p. in-8°.

876. NIESSEN (Carl). — *Handbuch der Theater-Wissenschaft.* Bd. I. Frankfurt, 1953, in-8°, 656 p.

BRECHT (Bertolt)

877. *Erste Stücke von Brecht.* Berlin, Surhkamp, 1953, 2 vol.

878. — *Versuche.* Ibid, 1951, in-8°, 159 p.

879. — *En revisant mes premières pièces.* Europe, N° 111.
Tambours dans la Nuit. Baal. Vie d'Edouard II d'Angleterre, Homme pour Homme.

880. LEFEBVRE (Henri), PLANCHON (Roger), ROY (Claude). — *Propos sur Bertolt Brecht.* Théâtre Populaire, N° 11.

881. SCHUMACHER (Ernst). — *Die dramatischen Versuche B. Brecht, von* 1918 *bis* 1933. Leipzig, Rüttenn, Loening, 1954, in-8°, 400 p.

882. WINTZEN (René). — *Bertolt Brecht.* Paris, Seghers, 1954. Collection Poètes d'Aujourd'hui, N° 43.

EKHOF (Conrad)

883. FLETTING (Hugo). — *Conrad Ekhof. Ein Schauspieler des* 18 *Jahr.* Leipzig, Henschelverlag. 1954, in-8°, 220 p.

GŒTHE

884. BENOT (Yves). — *Pourquoi Gœthe a écrit Egmont.* **L.F.**, N° 510.

885. WILLONGHBY (L. A.). — *Die Gœtheforschung in Amerika seit* 1949. Euphorion, 48. Band, 2. Heft.

886. ZIEGLER (Gunther). — *Theaterintendant Gœthe.* Leipzig, Kœhler und Amelang, 1954, 96 p.

HAUPTMANN (Gerhardt)

887. — *Ausgewählte Dramen.* Berlin, Aufbau, Verl. 4 vol., 2317 p.

888. BORCHERDT (Hans H.). — *Gerhardt Hauptmann und seine Dramen.* In Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert. Heidelberg, Wolfgang Rothe, 1954.

KLEIST (Heinrich von)

889. — *Gesammelte Werke.* Berlin, Aufbau, Verl. 4 vol.

890. DAVID (H. von). — *Heinrich von Kleist et le secret.* Preuves, N° 46.

891. VIESE (Bennovon). — *Das Menschenbild Heinrich von Kleists.* Wirkendes Wort IV, 1-2.

LESSING

892. — *Gesammelte Werke.* Berlin, Aufbau, Verl., 10 vol., 6000 p.

RAIMUND (Ferdinand)

893. — *Ausgewählte Werke.* Wien, Globus Verl., 1954, 360 p.

SCHILLER

894. — *Gesammelte Werke.* Berlin, Aufbau Verl., 8 vol., 4600 p.

895. ABUSCH (Alexander). — *Schiller. Gröbe und Tragik eines Deutschen Genius.* Berlin, Aufbau Verl., 350 p.

896. STAHL (E. L.). — *Friedrich Schillers' drama.* London, Clarendon, 1954.

WEDEKIND (Frank)

897. — *Selbstdarstellung.* Münich, Langen und Müller, 1954, 90 p.

898. — *Prosa-Dramen-Verse.* Münich, Langen und Müller, 1954, 969 p.

899. ANGELLOZ (J. F.). — *Wedekind.* **M.F.**, N° 1095, 1er nov. 1954.

900. GUNDOLF (F.). — *Frank Wedekind.* Münich, Langen und Müller, 1954, 70 p.

901. LEDERER (Moritz). — *Wedekind auf dem Theater.* Deutsche Rundschau, août 1954.

AMERIQUE LATINE

902. BANDEIRA (Beatriz). — *Notas sobre o teatro no Brasil* Vertice, N° 134, 1954.

AUTRICHE

HOFFMANNSTHAL (Hugo von)

903. — *Dramen II.* Francfort, Fischer, 1954.
Elektra, Das Gerettete Venedig-Œdipus und die Sphinx. König Œdipus. Vorspiel für ein Puppentheater. Leda und der Schwan. Jupiter und Semele. Die Söhne des Fortunatus König Kandaules. Pentheus.

904. REQUADT (Paul). — *Hugo von Hoffmansthal in Deutsche Literatur um zwanzigsten Jahrhundert,* Heidelberg, Wolfgang Rothe, 1954.

905. SCHRODER (R. A.). — *Zum Werk Hugo von Hoffmannsthal.* Merkur, N° 77, 1954.

GRILLPARZER (F).

906. — *Werke.* München, Hanser, 1950, 2 vol., 718 p. et 721, in-8.

BELGIQUE

907. — *Le Théâtre Royal du Parc,* 3e *Maison de Molière.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

908. — *Annibale Ninchi raconta Monna Vanna.* **S.**, N° 104.

909. ENGELLEN (Fred). — *Le théâtre flottant.* Het Toneel, 1954, N° 8.

910. HOPPE (Harry R.). — 17e *Belgium international dramatic crossroad.* Seventeenth Century News and Neo latin News (New-York), Vol. XII, N° 3.

911. RIET (F. G. van den). — *Le théâtre profane sérieux en langue flamande au moyen âge.* La Haye, Martinus Nijhoff, IV-155 p., 248 × 152.

EGYPTE

912. DRIOTON (Etienne). — *A la recherche du théâtre de l'ancienne Egypte.* Arts Asiatiques, N° 2.

ESPAGNE

913. BORRAS (Tomás). — *El teatro español moderno y contemporáneo.* Ensayos y Estudios. (Bonn), 1944, VI, pp. 41-47.

914. CASTELLANOS (Luis A.). — *Aporte escenico de novelistas españoles.* Rosario, Ministerio de Educacion. Universidad del Litoral, Facultad de Filosofia, Letras y Ciencias de la Educacion, 30 p.

915. DIAZ-PLAJA (Guillermo). — *La voz iluminada. Notas sobre el teatro a través de un cuarto de siglo.* Barcelone, Instituto del Teatro, 1952, 254 p.

916. HERRERO (M.). — *Sobre los antiguos teatros españoles.* Clavileño (Madrid). II, N° 8, 1952.

917. MUNOZ (Mathilde). — *Historia del teatro dramático en España.* Madrid, Ed. Tesoro, 1953, 340 p.

BENAVENTE (Jaciento)

918. SANCHEZ ESTEVAN (Ismael). — *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico-crítico. Prólogo de Guillermo Díaz-Plaja.* Barcelona, Ed. Ariel, 1954, in-8°, 350 p., 22 pl.

919. VILA SELMA (José). — *Limitaciones del teatro de Benavente.* Madrid Arbor, 1952, XXII, pp. 1-10.

920. — *Benavente, fin de siglo.* Madrid, Rialp., 1952, 299 p.

BUERO VALLEJO (Antonio)

921. VIAN (Francesco). — *Il teatro di Buero Vallejo.* Vita e Pensiero, Milano, 1952, XXV, pp. 165-167.

CALDERON DE LA BARCA

922. — *La dama duende.* Herbert Koch., Halle, M. Niemeyer, 1952, 126 p.

923. CHAPMAN (W. G.). — *Las comedias mitológicas de Calderón* Clavileño, 1954, V, N°s 9-10.

924. FRUTOS (E.). — *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales.* Zaragoza, C.S.I.C., 1952, 35 p.

925. HESSE (Everett W.). — *La concepción calderoniana del príncipe perfecto en « La Vida es Sueño ».* Madrid, Clavileño, 1953, IV, N° 20, p. 4.

926. MARTIN (Henry M.). — *Notes on the Cephalus-Procris myth as dramatised by Lope de Vega y Calderón.* **M.L.N.**, 1952, LXVI.

CAMON ASNAR (José)

927. MALDONADO DE GUEVARA (F.). — *La dramaturgia de José Camón* (Aznar). Madrid, Revista de Literatura, 1952, II, N° 3.

CASONA (Alejandro)

928. CASTELLANO (Ivan R.). — *Casona y Asturias.* Hispania, (Wisconsin), 1952, XXXV.

CASTRO (Guilhemo de)

929. BENICHOU (Paul). — *El casamiento del Cid.* Nueva Revista de Filología hispánica (Mexico). janv-juin 1953 et janv-avril 1954.

CERVANTES (Miguel de)

930. — *La elección de los alcades de Danganzo* (entremés). Prólogo, edición, y notas de J. Rodriguez Salcedo. Palencia, Gráf. Aguado, 1952, XVII-35 p.

GASPAR (Enrique)

931. POYAN DIAZ (Daniel). — *Etica y estética en el teatro de Enrique Gaspár.* Revista de Literatura, 1953, IV, N° 8, p. 345.

LOPE DE VEGA

932. — *Fuenteovejuna.* Ed. de E. Kohler. Strasbourg, J.D.H. Heitz, 1952, 142 p.

933. GRISWOLD MORLEY (S.), COURTNEY-BRUERTON. — *Lope de Vega, Celia y « los Comendadores de Córdoba ».* Buenos-Aires, Revista de Filología Esp., 1952, VI, pp. 57-68.

934. SANCHEZ (Roberto G.). — *El Contenido irónico-teatral en el « Peribañez ».* Madrid, Clavileño, 1954, V, N° 29.

GARCIA LORCA (F.)

935. — *La zapatera prodigiosa.* Ed. with introduction, exercises and vocabulary by Edith F. Helman. New-York, W. W. Norton, 1952, 192 p.

936. — *Obras completas.* Madrid, Aguilar, 1954, 1653 p. ill.

937. COLECCHIA (Frances). — *El teatro de García Lorca visto a través de su drama poético « Yerma ».* Pittsburg, Estudico, 1952, I, N° 3.

938. TORRE (Guillermo de). — *Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos.* Madrid, Clavileño, 1954, V, N° 26.

MACHADO (Antonio)

939. GUERRA (Manuel H.). — *Antonio Machado, autor teatral.* **M.L.J.**, 1952, XXXV.

MOLINA (Tirso de)

940. — *El Burlador de Sevilla.* Cambridge University Press, 1954.
Introduction, biographie, la légende de Don Juan, bibliographie.

941. SPRAGUE (Frank A.). — *The Biblical Material of Tirso de Molina.* Lewisburg, 1952, 40 p.

ROJAS (Fernando de)

942. GREEN (Otis H.). — *La furia de Melibea.* Madrid, Clavileño, 1953, IV, N° 20.

943. SAMONA (C.). — *Aspetti dell retoricismo nella « Celestina ».* Roma, Tip. Agostiniana, 1954, in-8°, 247 p.

TORRES NAHARRO (Bartolomé de)

944. LIDA DE MALKIEL (Maria Rosa). — *Del Renacimiento Español. Bartolomé de Torres Naharro.* Buenos-Ayres, Sur, 1952, N°s 211-212.

SALINAS (Pedro)

945. — *Teatro : La cabeza de Medusa. La estratoesfera. La isla del Tesoro.* Tres piezas dramáticas en un acto. Madrid, Insula, 1952, in-8, 141 p.

UNAMUNO (M. de)

946. — *Lettres à Jean Cassou.* Cahiers du Sud, N° 325.

947. CASSOU (Jean). — *Unamuno, l'exilé à perpétuité.* Ibid.

VALLE INCLAN (Ramón María del)

948. CAPITAINE (Odile). — *La Galice dans l'œuvre de Valle Inclan.* Bordeaux, 1954. Diplôme d'Etudes Supérieures, inédit.

949. CLAROS (Rafael B.). — *Metricismo en las « Comedias Bárbaras ».* Madrid, Revista de Literatura, 1953, III, N° 6, 247 p.

ETATS-UNIS

950. EDINBOROUGH (A.). — *A new Stratford festival.* Shakespeare Quarterly, V, N° 1, 1954.
Le Festival de Stratford (Ontario).

951. GAGEY (E. M.). — *Il teatro in America* 1900-1950. Trad. di M. R. Cimnaghi, Roma. Ed. di Storia e Letteratura, 1954, in-8°, XXXI-I370 p.

952. JOHNSON (A. E.). — *Dion Boucicault : man and fable.* **E.T.J.**, VI, N° 4, 1954.

Activité du directeur-acteur-metteur en scène, 1830-1890.

953. NATHAN (G. J.). — *The theatre in the fifties.* New-York, Alfred A. Knopf, 1953, 298 p.

Chroniques parues dans le New York Journal American.

954. TERRON (Carlo). — *Il teatro americano nel primo mezzo secolo.* **Sc.**, 1954, N° 8.

955. TIMBERLAKE (Craig). — *The bishop of Broadway. The life and work of David Belasco.* New-York, Library Publishers, 1954, 491 p.

956. PAULDING (James Kirre). — *The Lion of the West,* farce en 2 actes. Stanford University Press, California, 1955.

Pièce américaine jouée pour la première fois en 1831.

GRANDE-BRETAGNE

957. *Theatre World Annual,* N° 5, London, Rockliff, 1955.

958. A. d. H. — *Biografie van een grote comédienne* (Edith Evans). Het Toneel, 1954, N° 9.

959. HARDWICK (J. M. D.). — *Emigrant in Motley. The unpublished letters of Charles and Ellen Kean.* London, Rockliff, 272 p.

960. JACQUOT (Jean). — *Connaissance du Théâtre Anglais.* **E.A.**, 1954, N° 4.

A propos de The mediaeval heritage of elizabethan tragedy *par W. Farnham et* Shakespeare's tragic frontier *(du même).* History of English drama, 1660-1900 *(Vol. I-II-III) par A. Nicoll.*

961. KEOWN (Eric). — *Peggy Aschroft.* London, Rockliff, 1954, 216 × 137, 64 ill.

962. NERVAL (G. de). — *Les acteurs anglais* (1845). **R.T.**, N° 29.

963. STAMM (Rudolf). — *Geschichte des englischen Theaters von den Frühzeiten bis zur Gegenwart.* Bern, Francke, 1951, 484 p.

964. TREWIN (J. C.). — *Dame Sybil Thorndike.* London, Rockliff, 1954, 216 × 137.

FORD (John)

965. DAVRIL (Robert). — *Le drame de John Ford.* Paris, Didier, 1954, 554 p.

FRY (Christopher)

966. FERGUSSON (John). — *Christopher Fry's « A sleep of Prisonners ».* English, X, N° 56, 1954.

GREENE (Graham)

967. — *Nouveau venu au théâtre.* La Table Ronde, N° 83.

SHAKESPEARE

968. — *The Tempest.* Ed. by F. Kermode. London, Methuen, 1954, 255 p.

Abondantes notes explicatives. Appendices : sources, représentations sous Jacques Ier, musique (partitions inédites).

969. — *The complete works.* Edit. by Charles Jasper Sisson. London, Oldham Press, s.d., gr. in-8°, LII, 1376 p.

970. — *Shakespeare Memorial Theatre,* 1951-1953. A photographic record with a critical analysis by Ivor Brown. New-York, 1953, 18 p., 84 ill.

971. — *Current Theater Notes.* Shakespeare Quartely, V, N° 1, 1954.

Les représentations des pièces de Shakespeare en 1952-53.

972. ADLER (Jacob H.). — *Shakespeare in « Winterset ».* **E.T.J.**, Vol. VI, N° 3, oct. 1954.

973. ADAMS (Henry H.). — *Falstaff's instinct.* Shakespeare Quarterly, V, N° 2, 1954.

974. ALTICK (R. D.). — *« Hamlet » and the odor of mortality.* Ibid.

975. BRADDY (H.). — *The flying horse in « Henry V ».* Ibid.

976. CAMPBELL (Lily B.). — *Shakespeare's tragic heroes.* New-York, Barnes and Noble, 1953, VIII-296 p.

977. CROMMELYNCK (F.). — *Shakespeare contro Shakespeare.* **S.**, N° 104.

978. DRAPER (John W.). — « *The Twelfth night* » *of Shakespeare's audience.* Stanford University Press, California.

979. DUTHIE (G. I.). — *Elizabethan Shorthand and the first quarto of* « *King Lear* ». Oxford, Blackwell, 84 p.

980. ENRIGTH (D. J.). — « *Coriolanus* ». *Tragedy or Debate ?* Essays in criticism IV, N° 1.

981. ELLIOTT (G. R.). — *Flaming Minister. A study of Othello as tragedy of love and hate.* Durham (North Carolina), Duke University Press, 1953, XXXV-245 p.

982. FRASER (Russel A.). — *The dancing horse of* « *Love's Labour's Lost* ». Shakespeare Quarterly, V, N° 1.

983. GUIDI (Augusto). — *Sulla interpretazione di un sostantivo (creature) nel* « *Julius Caesar* ». Letterature Moderne, V, N° 3.

984. HANKINS (J. E.). — *Shakespeare's derived imagery.* Lawrence Univ. of Kansas Press, 1953, 289 p.

985. HARRISON (J. L.). — *The convention of «Heart and Tongue» and the meaning of* « *Measure for Measure* ». Shakespeare Quartely, V, N° 1.

986. HOSLEY (Richard). — « *The Good Night, good night* » *sequence in* « *Romeo and Juliet* », Ibid..

987. HOTSON (Leslie). — *The first night of twelfth night.* London, Rupert, Hart-Davis, 1954, in-8°, 256 p., 8 ill.

988. HUNTER (G. K.). — « *Henry IV* » *and the elizabethan two-part play.* The review of English Studies, V, N° 19, 1954.

989. LAMBIN (G.). — *Sur les traces d'un Shakespeare inconnu.* Les Langues Modernes, 1954, N° 6.
Réponse à un article de Mario Praz Shakespeare Italy's *paru in Shakespeare, Survey, N° 7.*

990. LEECH (Clifford). — *Notes on Dr Richard Hosley's suggestions concerning the received text of Romeo and Juliet.* Shakespeare Quarterly, V, N° 1.

991. MONTGOMERY (R. F.). — *A fair house built on another man's ground.* Shakespeare Quarterly, V, N° 2.

992. MUIR (Kenneth). — *Pyramus and Thisbe : a study in Shakespeare's method.* Ibid.

993. NOWOTTNY (M. T.). — « *Opinion* » *and* « *Value* » *in Troilus and Cressida.* Essays in Criticism, IV, N° 3.

994. NOYES (Robert G.). — *The Thespian mirror Shakespeare in the 18th century novel.* Providence (Rhode Island), Brown University Studies, Vol. XV, 1953, 200 p.

995. PERRY (Thomas A.). — *Proteus, wry-transformed traveller.* Shakespeare Quarterly, V, N° 1.

996. PRICE (Hereward T.). — *A survey of Shakespeare Scholarship in* 1953. Ibid. N° 2.

997. ROHRMAN (H.). — *Marlowe and Shakespeare : a thematic exposition of their plays.* Arnhem, Van Loghum Slaterus, 1952, X-109 p.

998. St CLARA BYRNE (G.). — *Twelfth night* « *in the round* ». **T.N.**, vol. 9, N° 2, january-march 1955.

999. SCHILLING (Prof.). — *Shakespeare. Die Idee des Menschseins in seinen Werke.* Leipzig, 1953, in-8°, 294 p.

1000. SCHULZ (Herbert C.). — *A Shakespeare haunt in Bucks.* Shakespeare Quarterly, V, N° 2.

1001. SWART (J.). — *Shakespeare without tears.* Neophilologus, juillet 1954.
C. R. de The Composition of Shakespeare's plays, *d'A. Feuillerat.*

1002. TITHERLEY (A. W.). — *Shakespeare's identity William Stanley, 6th Earl of Derby.* Winchester, Warren and Son, Ltd, XII-338 p.

1003. TRAVERSI (D.). — *Shakespeare : The last Phase.* London, Hollis and Carter, 1954, 280 p.

1004. TRIENENS (Roger J.). — *The symbolic cloud in « Hamlet ».* Shakespeare Quarterly, V, N° 2, 1954.

1005. VANDIVER (Edward P.). — *Simms's border romances and Shakespeare.* Ibid.

1006. WENTERSDORF (K.). — *The authenticity of « The taming of the Shrew ».* Ibid. N° 1.

SHAW (G. B.)

1007. NETHERCOT (A.). — *Men and supermen. A shavian portrait Gallery.* Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1954, 321 p.

WILDE (Oscar)

1008. MERLE (Robert). — *La jeunesse d'Oscar Wilde.* **R. P.**, 1954, N° 11.

GRECE

1009. ASSERIN (Marie-Louise). — *Marika Kotopouli, gloire de la scène grecque.* Revue France-Grèce, N° 7.

1010. DARALEXIS. — *Phéa et Nymphéa.* Néa Hestia, Noël, 1953.

1011. GATTANOS (J.). — *Marika Kotopouli.* 1887-1954. L'Hellénisme Contemporain, juillet-octobre 1954.

1012. HOURMOUZIOS (Emile). — *Les théories de Marika Kotopouli en matière de drame antique.* Kathimérini, sept. 1954.
Nécessité de fonder un Centre de drame antique.

1013. PIETTRE (Mme Andrée). — *Le thème de la « fille du roi » dans les folklores antiques.* **E.**, nov. 1954.

1014. STRATOU (Stora). — *Le folklore grec : son expression scénique.* **O.B.M.**, N° 4, ill.

1015. THEOTOKAS. — *La représentation des drames antiques.* France-Grèce, N° 7.

JAPON

1016. *Le Japon.* Vol. 18 de « Le Monde en couleur », Paris, 1954.

1017. *Le Nô.* L'Art Sacré, 1954, N° 11-12.

1018. ERNST (Earle). — *Notes on the form of Kabuki.* **E.T.J.**, N°s 3 et 4.

HONGRIE

1019. VILLEFOSSE (Louis de), BOUISSOUNOUSE (Janine). — *Printemps sur la Hongrie.* Paris, Edit. de Minuit, 1955.
Un chapitre sur le théâtre.

INDES

1020. « *To further the cause of the theatre* ». Theatre Group Bulletin, Vol. II, N° 8.
A plan of reorganisation of the theatre Group.

1021. DIDIO (François). — *Théâtre d'occident en Inde.* Théâtre Populaire, N° 12.
Sur le Theatre Unit de Bombay.

IRLANDE

O'CASEY

1022. TREWIN (J. C.). — *Lord of Language (O'Casey).* Drama, Winter, 1954.

YEATS

1023. ELLMAN (R.). — *The identity of Yeats.* London, Macmillan, 1954.

1024. FRASER (G. S.). — *W. S. Yeats.* « Writers and their work » published for the British Council.

1025. VALLETTE (Jacques). — *La Marque de Yeats.* **M.F.**, N° 1096, déc. 1954.
Etude sur la bibliographie Yeatsienne.

ISRAEL

1026. SETA (Fabio Della). — *Il teatro ebraico.* **S.**, N° 102, 1954.

1027. SHAKOW (Zara). — *Drama activities in Israël's agricultural settlements.* **E.T.J.**, N° 3, oct. 1954.

ITALIE

1028. *Analyses des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison* 1953-54. Revue du Théâtre Italien, 1954, N° 2.

1029. FILLIPPONE (Vincenzo). — *Gli attuali orientamenti (e disorientamenti) del teatro nostro.* Ridotto, N°s 47-48, 1954.

1030. JACOBS (Elizabeth R.). — *Teatro olimpico*, 1954. **E.T.J.**, Vol. VI, N° 3, octobre 1954.

1031. MAGNATO (L.). — *Teatri italiani del Cinquecento.* Venezia Neri Pozza, 1954, in-8°, 78 p.

1032. SCHLITZER (F.). — *Mondo teatrale dell'Ottocento.* Napoli, Fiorentino, 1954, in-8°, 220 p.

ANNUNZIO (Gabriele d')

1033. MERSTENS BERTOSSI (R.). — *L'antirealismo di G. d'Annunzio.* Firenze, La Nuova Italia, 1954, in-8°, 432 p. ill.

BUZZATI (Dino)

1034. TAVERMEI (René). — *Dino Buzzati.* Preuves, N° 50.

CATALANI (Alfredo)

1035. CORTOPASSI (R.). — *Il dramma di Alfredo Catalani.* Pref. di A. Damerini, Firenze, Vallecchi, 1954, in-8°, 256 p.

GOLDONI (Carlo)

1036. GOLDONI (Carlo). — *Mein Theater.* Leipzig, Henschelverl., 1954, in-8°, 560 p.

1037. — *Opere complete.* Lettere. Vol. II. Venezia, Zanetti, 1954, in-8°, 543 p.

GRELLA (Edoardo)

1038. FILLIPPONE (V.). — *Edoardo Grella, il gentiluomo e lo scrittore.* Ridotto, IV, N° 9-10, 1954.

PIRANDELLO (Luigi)

1040. COMNENE (Marie-Anne). — *Pirandello vu par Gramsci.* Europe, N° 1.

1041. DUMUR (Guy). — *Pirandello.* Paris, l'Arche, 1955, Coll. des Grands Ecrivains, N° 5, 160 p. ill.

1042. LAURETTA (E.). — *Pirandello umano e irreligioso.* Milano, Castaldi, 1954, in-8°, 104 p.

1043. MAY (Frederick). — *Drama of Reality.* Drama, Winter 1954.

1044. SAN SECONDO (Rossidi). — *Pirandello e « Il fu Mattia Pascal ».* **Sc.I.**, déc. 1954.

PAYS-BAS

1045. *17 pièces de théâtre.* I.T.I. Nederlands Centrum, 1955.
Analyses de pièces néerlandaises, textes en français, anglais, allemand et espagnol.

1046. FLAXMAN (S.L.). — *Herman Heijermans and his dramas.* La Haye, Martinus Nijhoff, 1954, IX-266 p., ill., 248 × 152.

1047. GIELFOFF (G. A.). — *The Royal Dutch Theatre at the Hague* 1804-1876. La Haye, Martinus Nijhoff, XI, 205 p. 248 × 152.

1048. HERTOG (Elsa den). — *Kroniek van het Repertoire.* Het Toneel, 1954, N° 9.

1049. JUNKERS (H.). — *Niederländische Schauspieler und Niederlandisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland.* La Haye, Martinus Nijhoff, XI-304 p., 248 × 152.

PAYS SCANDINAVES

1050. ADAMOV (A.). — *Strindberg.* Paris, l'Arche, 1955. Coll. des Grands Ecrivains, N° 6, 160 p. ill. **C .R.**

1051. CAMPANILE (P. Festa). — *Strindberg.* Palcoscenico, N° 47.

PORTUGAL

1052. *Centenario Garretiano o programo oficial e las comemorações.* Vertice, XIV, N° 133, oct. 1954.

SUISSE

1053. *Schweitzer Theater.* Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Zurich, Waldschatt Verl., 1953, in-8°, 230 p.
Almanach de la Société Suisse pour la culture théâtrale.

TURQUIE

1054. STEWART (David). — *Recent developments in the theatre of Turkey.* **E.T.J.**, N° 3, oct. 1954.

U.R.S.S.

1055. *Das Grobe Theater der U.D.S.S.R.* Ubers. von L. Kolanoske, Henschelverlag. Leipzig, in-8°, 48 p.

1056. *Sowjetische Dramatik. Eine Bilanz.* Berlin, Verl. Kultur und Fortschritt, 176 p.

1057. GANDREY-RETY (Jean). — *Les théâtres de Moscou et leur répertoire.* **L.F.**, N° 515, 1954.

1058. JARUSTOWSKI (B.). — *Der dramatische Konflikt in der sowjetischen Oper.* Kunst und Literatur, 1954, N° 4.

1059. STANISLAVSKI (K. S.). — *Mein Leben in der Kunst.* Leipzig, Henschelverlag, 1954.

TCHEKHOV

1060. *Tchekhov.* Britain to-Day, Août 1954.

1061. FISCHER (Peter). — *Tschechow - Leben und Werk.* Halle, Mitteldeutscher Verl., 1954, in-8°, 48 p.

1062. KATAEW (Valentin). — *Corone ad Anton Cechov.* **Sc. I.**, déc. 1954.

IX

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1063. — *Le T.N.P. ambassadeur de l'art français à l'étranger.* Luttes, 31 mars 55.

1064. CARTIER (Jacqueline). — *La Comédie voyage.* L'Illustre Théâtre, N° 2.
Les tournées de la Comédie-Française.

AUTRICHE-ESPAGNE

1065. NAUMANN (W.). — *Grillparzer und das spanische Drama.* Deutsche Vierteljahrschrift, 1954, N° 3.

CHINE-ETATS-UNIS

1066. — *The West Chamber.* Trans. from the original chinese, with notes by Henry H. Hart. Stanford Univ. Press, 1955.

ESPAGNE-ALLEMAGNE

1067. CALDERON. — *Der Richter von Zalamea.* Aus dem Span. von J. D. Gries. Leipzig, Ph. Reclam, 1954, 96 p.

1068. TIRSO DE MOLINA. — *Drei Dramen aus dem Spanischen des Tirso de Molina.* Ubers. von Karl Vossler. Berlin, Akademie-Verl. 1953, in-8°, 332 p.

ESPAGNE-FRANCE

1069. JOBIT (Pierre). — *De Lope de Vega à Jean Anouilh (a propósito de « la Repetición o el Amor Castigado »).* Vlacileno (Madrid), III, N° 16.

1070. LOPE DE VEGA. — *La découverte du nouveau Monde.* Adaptation de MORVAN-LEBESQUE. France-Illustration, Supplément Théâtral et Littéraire, N° 162.

ESPAGNE-GRANDE-BRETAGNE

1071. SHAKESPEARE (William). — *Hamlet, principe de Dinamarca.* Version catellana de F. RODRIGUEZ MOYA. Medellin, Edic. Granamétrica, in-8, 214 p.

ESPAGNE-HONGRIE

1072. CALDERON. — *A Nagy Per* (Los alimentos del hombre). Trad. hong. de Jeromos FENYVESSY, Cologne.

FRANCE-AMERIQUE DU NORD

1073. — *L'Amérique découvre la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault.* Paris-Théâtre, N° 91.

1074. VILAR (Jean). — *Nos cousins du Canada.* Paris-Théâtre, N° 91.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

1075. BALDENSPERGER (F.). — *Le siège de Rouen* (1591-92) *et son importance pour l'information de Shakespeare.* Comparative Literature Studies, III.

1076. GROBE (Edwin P.). — *S. Bre, french librettist at the Court of Charles II.* **T.N.**, Vol. IX, N° 1.

1077. SPEAIGHT (Robert). — *Claudel en Angleterre.* **N.L.**, N° 1437.

FRANCE-GRECE

1078. MOLIERE. — *Amphitryon,* trad. en grec par G. N. POLITIS. Athènes, Icaros.

FRANCE-MEXIQUE

1079. CARTER (G. G.). — *The Goncourt's « Henriette Maréchal » in Mexico.* **M.L.N.**, may 1954.

FRANCE-U.R.S.S.

1080. — *Six comédiens français retour d'U.R.S.S.* **L.F.**, N° 515.
Jean Meyer, Henri Rollan, Annie Ducaux, Maurice Escande, Jean Yonnel, Louis Seigner.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

1081. ELIOT (T. S.). — *The coktail party.* Trad. en alejandrinos españoles por Miguel A. OLIVERA. Buenos-Aires, Emécé.

1082. DAVRIL (R. E.). — *John Ford and la Cerda's « Inès de Castro ».* **M.L.N.**, LXVI, pp. 464-466.

1083. MARLOWE (Christopher). — *Teatro.* Trad. de G. de LUACES. Barcelone, J. Janès, XV-297 p.

1084. PUJOLS (E.). — *Shakespeare y Lope de Vega.* Rev. de Literatura (Madrid), 1952, N° 1.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

1085. DEDEYAN (Charles). — *Marivaux à l'école d'Addison et de Steele.* Annales de l'Université de Paris. Janv.-mars 1955.

1086. POPE (W. B.). — *Ducis's Hamlet.* Shakespeare Quartely, V, N° 2.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

1087. GUIDI (Augusto). — « *Enrico VIII* » e « *I promessi sposi* ». Letterature Moderne, V, N° 3.

1088. MARLOWE (Christopher). — « *Edoardo II* », a cura di G. BALDINI. Firenze, Sansoni, 1954, in-16, CIII-305 p.

1089. — « *Tamerlano* ». « *La tragica storia dell Dottor Faustus* ». « *L'Ebreo di Malta* », a cura di M. A. ANDREONI. Torino, UTET, 1954, in-16, 424 p.

1090. SHAKESPEARE. — « *La storia di Re Enrico IV* ». Trad. di G. BALDINI. Milano, Rizzoli, 1954, in-8°, 127 p.

GRANDE-BRETAGNE-TCHECOSLOVAQUIE

1091. — *Die Shakespearefeiern in der Tschechoslowakei.* Börsenblatt für den Deutschen, N° 20.

GRANDE-BRETAGNE-YOUGOSLAVIE

1092. KLAJN (Hugo). — *Shakespeare in Yugoslavia.* Shakespeare Quartely, V, N° 1.

ITALIE-ESPAGNE

1093. BERTINI (G. M.). — *Drammatica comparata ispano-italiana.* Letterature Moderne, 1951, N° 2.

1094. J. C. J. — *Lope de Vega and Boccacio's « Decameron ».* Bull. of Spanish Studies (Liverpool), XXIX, 75-86.

1095. GRACIA BLANCO (Manuel). — *Italia y Unamuno.* Miscelánea Filológica en memoria de Amado Alonso, Archivum Tomo IV, Facultad de Filosofia y Letras, Univ. de Oviedo, 1954.

PAYS SCANDINAVES-ESPAGNE

1096. IBSEN. — *Teatro completo.* Trad. y notas de Else WASTESON completada por M. WINAERTO y Germán GÓMEZ de la MATA. Revisíon y prólogo de Germán GÓMEZ de la MATA. Madrid, Aguilar 1952, in-16, 1813-p.

PAYS SCANDINAVES-GRANDE-BRETAGNE

1097. WEST (E. J.). — *Shaw's criticism of Ibsen : a reconsideration.* Univ. of Colorado, Series in Language and Literature, 1953, N° 4.

PORTUGAL-FRANCE

1098. FOURAS (H.). — *Romancier, dramaturge et grand voyageur l'écrivain portugais Joachim Paço d'Arcos part à la conquête du public français.* **F.L.**, N° 466.

PORTUGAL-ITALIE

1099. VICENTE (Gil). — *Teatro.* A cura di E. di POPPA VÓLTURE, Vol. II. Firenze, Sansoni, 1954, in-8°.

U.R.S.S.-ALLEMAGNE

1100. OSTROWSKIJ. — *Dramatische Werke.* Herausgegeben und übertragen von J. von GUENTHER. Leipzig, Aufbau Verl. 1954.

1101. GOGOL. — *Gesammelte Werke.* Ibid. 5 vol. 1920 p.
Théâtre, Vol. V.

1102. LIEBMANN (Kurt). — *Gogol.* Ein Lesebuch für unsere Zeit. Leipzig, 1954, in-8°, 500 p.

1103. PUSCHKIN (A.). — *Eugen Onegin.* Aus dem Russ. von J. von GUENTHER. Leipzig, 1954, in-8°, 224 p.

1104. — *Ausgewählte Werke.* Ibid. 4 vol.
Théâtre, Vol. IV.

U.R.S.S.-FRANCE

1105. GOGOL. — *Le Revizor.* Adaptation de Charles ANTONETTI sous le titre « *L'inspecteur délégué* ». **E.T.** N°s 26-27, 28.

1106. TCHEKHOV. — *La Cerisaie.* Version française de Georges NEVEUX, Les Œuvres Libres, N° 102.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

1107. — *Les stages d'été de la Direction générale de la Jeunesse et des Sports.* **E.T.**, N° 26-27.

Ch. Antonetti : l'Inspecteur Délégué. *J. Lagénie :* La Cruche cassée. La Première Famille. *Gilles Duché :* Théâtre et expression de l'espace en marge de la représentation d'Hamlet. Commedia dell'Arte et conte d'Hoffmann à La Châtre.

1108. BERNARD (Jean-Jacques). — *Le théâtre Amateur.* Le Conservatoire, N° 37.

1109. DEFLANDRE (Maurice). — *Le théâtre miroir public de l'homme.* Sillages (Revue du sana universitaire de Belgique), N° 26, 1955.
I. Un domaine méconnu : le théâtre amateur international. II. Trois mois de théâtre à Bruxelles.

b) Théâtre scolaire et universitaire

1110. CHANCEREL (Léon). — *La diction dramatique à l'école.* Bull. de la Soc. Française de Pédagogie, N° 110.

1111. MACLEOD (Joseph). — *The earliest amateur playbill.* **T.N.**, Vol. IX, N° 1.

1112. PAYNE (I. B.). — *The liberal Arts* vs. *The drama major.* **E.T.J.**, VI, N° 4.

1113. SCHAAL (D. G.). — *The East Lansing Convention.* Ibid.
Le Congrès de l'American Educational Association.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

1114. — *Il teatro e i giovanni.* **S.**, N° 105.

1115. LARSON-WATKINS (M. J.). — 10*th annual children's theatre meeting.* **E.T.J.**, VI, N° 4.

1116. CHORPENNING (Ch.). — *Twenty years with children's theatre.* Anchorage (Kentucky), The Children's Theatre Press, 1954, XI-112 p.

1117. SLADE (Peter). — *Child Drama.* London, Univ. of London Press, 1954.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

1118. — *Nouvelles du Cirque en France.* Le Cirque dans l'Univers, N° 17.

1119. — *Le théâtre Grenier et le cirque Palisse.* Ibid.

1120. — *Histoire du Music-Hall,* présentée par l'Académie du Cirque. Paris, Edit. de Paris, 1954, 18 × 20, 240 p.

1121. ADRIAN. — *Petite histoire des jeux équestres.* Interforain, N° 160.

1122. CARCO (Francis). — *La belle époque au temps de Bruant.* Paris, Gallimard, 1954.

1123. CONY (Gaston). — *Pour un musée forain.* L'Interforain N° 178.

1124. COURT (Alfred). — *Le cirque ambulant, son montage, son installation.* Le Cirque dans l'Univers, N° 18.

1125. — *Mon ami Pedro Trevino.* Ibid., N° 17.

1126. DELANNOY (Jean). — *Le cirque du Prince Impérial* (1866-1867). Ibid.

1127. — *Un soir au cirque avec Barbey d'Aurevilly.* Ibid., N° 18.

1128. MADIS (Alex.). — *Des Capucines aux Nouveautés avec Rip et Bousquet.* Revue des Deux Mondes, 1954, N° 17.

1129. OGER (Christian). — *Le vieux cirque de Rouen.* Cirque dans l'Univers, N° 18.

1130. RÉMY (Tristan). — *Antonio Franconi dans l'enclos des Capucines.* Ibid., N° 17.

1131. — *Notes pour servir à l'histoire de la famille Plège.* Ibid., N° 18.

1132. RICHARD (Jacques). — *Où sont les clowns ?* Ibid., N° 17.

1133. THÉTARD (H.). — *Alexandre Bouglione n'est plus.* Ibid.

1134. — *Le jeu du Docteur Faustus.* Pièce en deux actes et prologue pour marionnettes. Adaptation française de Marthe ROBERT. Théâtre Populaire, N° 12.

1135. — *Puppenspiel und Film.* Puppenspiel-Rundschau, 1954, N° 3.

1136. — *Muziek voor het Popenspel.* Het Poppenspel, 1954, N° 3.

1137. — *The Puppetry Journal,* sept.-oct. 1954.
H. Flannery and W. Smith : Teaching of humane education. *D. Stoughton :* Even on the Islands. *H. Scheffel :* Festival 1955. Puppet parade, *etc.*

1138. — *Vom Puppenspiel besessen, zum Puppenspiel berufen.* Puppenspiel-Rundschau, nov. 1954, N° 4.

1139. — *Das deutsche Puppenspiel in der Statistik.* Ibid.

1140. BATY (Gaston). — *Les enfances des marionnettes.* Théâtre Populaire, N° 12.

1141. CHESNAIS (Jacques). — *Les marionnettes.* **O.B.M.**, N° 4, ill.

1142. COPFERMANN (Emile). — *Sur différents aspects des marionnettes.* Théâtre Populaire, N° 12.

1143. JACOB (Max). — *Europese Poppenspel.* Het Poppenspel, 1954, N° 3.

1144. KLERSCH (D. J.). — *Stockpuppenspiel in Bremen.* Puppenspiel-Rundschau, 1954, N° 3.

1145. KOLAR (Erik). — *Les marionnettes en Tchécoslovaquie.* Prague, Orbis, 1955. Plaquette 32 p., nombreuses illustrations.

1146. KOLM (Christian). — *A propos d'un jeu de marionnettes.* L'Education Nouvelle, N° 89.

1147. LORENZ (Arthur). — *Die Schattenbühne.* Heute und Morgen, 1953, N°s 9, 10, 11, 12.

1148. OBRASZOW (Sergeï). — *Het Poppenspel in China.* Het Poppenspel, 1954, N° 3.

1149. PARIS (Jean). — *Kleist et la marionnette.* Théâtre Populaire, N° 12.

1150. PIRON (Maurice). — *Du théâtre de marionnettes à la Pastorale de Noël.* Revue Française, N° 64.

1151. TENTORI-KLEIN (Georgette). — *Von der Commedia dell'arte zum Puppenspiel.* Puppenspiel-Rundschau, nov. 1954, N° 4.

1152. WOLTHUIS (G. W.). — *Faust als Marionettenspel.* Levende Talen, oct. 1954.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS ET TECHNIQUES

a) Musique

1153. BARRAUD (Henry). — *Musique à la Comédie-Française.* L'Illustre Théâtre, N° 2.

1154. BARTH (H.). — *Allgewalt Musik. Bekenntnisse von Musikern und Dichtern.* Ebenhaussen b. München, Langewiesche-Brandt, 1950, in-8°, 189 p.

1155. BOURDIN (Roger). — *Défense du chanteur.* Le Conservatoire, N° 40.

1156. DIDEROT (Denis). — *Plan d'un Opéra-Comique.* Europe, N° 111.

1157. DI FIORE (M.). — *Dalla lirica all'oratorio.* Palermo, Manfredi, 1954, in-8°, 64 p.

1158. FERCHAULT (Guy). — *Faust : une légende et ses musiciens.* Paris, Larousse.

1159. GAVAZZENI (G.). — *La musica e il teatro.* Pisa, Nistri-Lischi, 1954, in-16, 281 p.

1160. KERNODLE (G. R.). — *Wagner, Appia and the idea of musical design.* **E.T.J.**, Vol. VI, N° 3.

1161. LABROCA (Mario). — *Il teatro musicale ha perduto un maestro : Franco Alfano.* **Sc.**, 1955, N° 1.

1162. LEIBOWITZ (René). — *Offenbach et le grand opéra.* Les Lettres Nouvelles, N° 20, 1954.

1163. — *Brecht et la musique de scène.* Théâtre Populaire, N° 11.

1164. LAUENER. — *Dorothea. Die Frauengestalten in Mozarts Opern.* Zürich, 1954, in-8°, 85 p.

1165. MOLLAT DU JOURDIN (G.). — *Les Indes Galantes.* Les Annales N° 47, 1954.

1166. MOOSER (R. Aloys). — *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, joués en Russie durant le* XVIIIe *s. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique.* 2e Edit. revue et augm. Genève-Monaco, Edit. René KISTER et Union Européenne d'Editions, 1955. 170 p.

1167. OLLIER (Nicolas). — *Leslie Scott et Porgy.* **O.B.M.**, N° 4.

1168. PHAM VAN KY. — *L'opéra chinois.* Le Conservatoire, N° 39.

1169. PLUTARQUE. — *De la musique.* Texte, trad. et commentaires précédés d'une étude sur « l'Education musicale dans la Grèce » par François LASSERRE. Lausanne, 1954, in-8°, 185 p.

1170. POPOV (Innokenty). — *An opera about a popular hero.* Voks Bulletin, N° 87.

1171. PREY (Claude). — *Claudel contre Wagner.* Le Conservatoire, N° 42.

1172. RIEUX (Max de). — *De la mise en scène* .Ibid., N° 39.

1173. SAIX (Guillot de). — *Oscar Wilde et la musique.* Ibid., N° 37.

1174. TAPPOLET (Willy). — *Arthur Honegger.* Zürich, Atlantis Verl., in-8°, 253 p.

1175. TIENOT (Yvonne). — *J. Ph. Rameau.* Paris, Lemoine, 1954, 19 × 14, 99 p.

1176. TOWNELEY-WORSTHORNE (Simon). — *Venetian Opera in the 17th Century.* London, Clarendon Press, 1954.

1177. WERFEL (Franz). — *Verdi. Roman der Oper.* Zürich, 1952.

b) Danse et Ballet

1178. — *Le Ballet.* Numéro spécial de Paris-Théâtre, N° 89.

1179. — *La danse.* L'Age Nouveau, Numéro spécial, N° 89, 1954.

1180. ARNDT (W.). — *Tanz und Bewegungsschrift zur Aufzeichnung der menschlichen Körperbewegungen für Gymnastik. Tanz und Gebärdenspiel.* Dresden, 1952, in-8°, 111 p.

1181. CHRISTOUT (Marie-Françoise). — *Tendances du ballet contemporain.* **O.B.M.**, N° 4.

1182. GUERITTE (Jean). — *Prestige de la danse.* Textes de Jean COCTEAU, Serge LIFAR, Gisèle d'ASSAILLY. Clamart, Portal, in-8°, 159 p.

1183. GUEST (Ivor). — *Emma Livry.* **O.B.M.**, N° 4.

1184. — *Parodies of « Giselle » on the english stage* (1841-1871). **T.N.**, Vol. IX, N° 2.

1185. LINNEBALLE (P.). — *Le Ballet Royal.* La Revue Danoise, N° 7, 1955.

1186. ULANOVA (Galina). — *Die Schule der Ballettänzerin.* Kunst und Literatur, 1954, N° 4.

c) Arts plastiques

1187. BORCHEROT (H. H.). — *Le principe de la simultanéité dans les arts figuratifs et au théâtre au* XVe *siècle.* Actes du 5e Congrès International des Langues et Littératures Modernes, Florence, 1955.

1188. JAMATI (Georges). — *Transposition dramatique et transposition picturale.* Ibid.

1189. TUZET (H.). — *Le théâtre romantique français et les peintres décorateurs.* Ibid.

1190. VAN TIEGHEM (Philippe). — *Diderot à l'école des peintres.* Ibid.

1191. ZALESKI (Z. L.). — *Le théâtre de Stanislas Wyspianski et les arts plastiques.* Ibid.

d) Cinéma

1192. HELLBERG (M.). — *Bühne und Film.* Leipzig, 1954.

1192 bis. — GRANADOS FERNANDEZ (Joaquin). — *El montaje como valoración filmoliteraria.* Rev. de Literatura (Madrid), II, N° 6.

1193. STEPUN (Fedor). — *Theater und Film.* München Hanser, 1953, in-8°, 164 p.

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1194. *RENÉ BRAY.* — **M.F.**, N° 1095.

1195. PETIT (Henri). — *Georges Jamati.* Revue d'Esthétique, juill-sept. 1954.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Personnages

1196. ASTRE (G. A.). — *Magies d'Amphitryon.* Cahiers de la Compagnie M. RENAUD-J.-L.-BARRAULT, N° 10.

1197. CLANCY (James H.). — *The american « Antigone ».* **E.T.J.**, Vol. VI, N° 3.

1198. LOVETT (Gabriel H.). — *The hermit in the spanish drama before Lope de Vega.* Modern Language Journal, 1952, XXXV, pp. 340-55.

1199. GRETHER (Ewald). — *Die Abenteuergestalt bei Hugo von Hoffmannsthal.* Euphorion, XLVIII, 2.

c) Thèmes

1200. BEAUMONT (Ernest). — *The theme of Beatrice in the plays of Claudel.* London, Rockliff, 1955.

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

MICHEL BRIENT, Editeur, 64, r. de Saintonge, Paris-3e - ARC. 04.29

Collection "Ecrits sur le Théâtre"

JACQUES COPEAU

NOTES

sur le

MÉTIER DE COMÉDIEN

1 *volume in-4° Couronne, tirage limité à 1.000 exemplaires numérotés* ..... **480** *frs*

☆

Publications de la Société d'Histoire du Théâtre

PAULINE TEILLON-DULLIN

CHARLES DULLIN

ou les Ensorcelés du Châtelard

Préface de Jean-Louis BARRAULT

1 *volume in-16° Jésus de 240 pages avec 8 pages de photos* ..... **700** *frs*

☆

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

Introduction et Notes de Georges MONGRÉDIEN

ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

1 *volume in-8° Raisin 176 pages*.... **600** *frs*